

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

POLÍTICAS DO PRIMITIVO

As estéticas modernistas de
Mário de Andrade e Lezama Lima

ANA CECÍLIA ARIAS OLMOS

FLORIANÓPOLIS, DEZEMBRO DE 1993

ANA CECÍLIA ARIAS OLMOS

POLÍTICAS DO PRIMITIVO

As estéticas modernistas de
Mário de Andrade e Lezama Lima

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Le-
tras - Literatura Brasileira e
Teoria Literária da Universi-
dade Federal de Santa Catarina
para obtenção do título de
"Mestre em Letras", área de
concentração em Teoria Literá-
ria

FLORIANÓPOLIS - 1993

POLÍTICAS DO PRIMITIVO
As estéticas modernistas de
Mário de Andrade e Lezama Lima

ANA CECILIA ARIAS OLMOS

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. Raül Antelo
ORIENTADOR

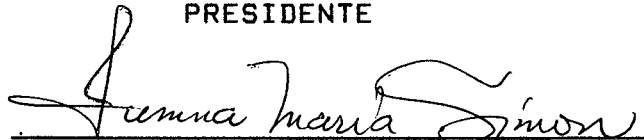


Prof. Dr. Walter Carlos Costa
COORDENADOR DO CURSO

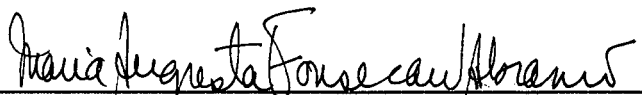
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Raül Antelo
PRESIDENTE



Profª Drª Iumna Maria Simon



Profª Drª Maria Augusta F.W. Abramo



Prof. Dr. Walter Carlos Costa

AGRADEÇO

- a Raúl Antelo, pela orientação atenta e o diálogo aberto;
- a Roberto Pérez León, pelas valiosas sugestões, quando a apresentação do projeto;
- aos Professores do Curso, pelas orientações específicas durante estes anos;
- à CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos;
- à família e aos amigos, pelo apoio infalível

RESUMO

Este trabalho visa, fundamentalmente, interpretar as tensões entre as estéticas de Mário de Andrade e de Lezama Lima na medida em que elas instauram discursividades alternativas que, situadas no confronto primitivo/moderno, configuram identidades culturais diferenciadas.

Enquanto problema da modernidade, a presença do primitivo coloca em crise a identidade cultural do Ocidente ao provocar o surgimento do Outro, vale dizer, a irrupção da diferença no âmbito do Mesmo. Neutralizada na abstração conceitual de "primitivismo", essa diferença é incorporada à identidade ocidental, ora a partir de concepções evolucionistas, ora a partir de operações dialéticas. Numa tentativa de interferir nesse processo incorporativo, postulamos a ressemantização do conceito de "primitivo", com o propósito de recuperá-lo enquanto elemento perturbador dos efeitos padronizadores da modernidade. Nesse sentido, os primitivismos latino-americanos podem ser pensados como formas de apropriação transgressivas que, entre outras coisas, quebram com uma lógica causalista, fragmentam a linearidade das perspectivas evolucionárias e reelaboram, assim, estagnadas tradições estéticas e históricas.

Consideramos, portanto, que as estéticas de Mário de Andrade e de Lezama Lima, inseridas nos conflitos de uma modernidade periférica, postulam o primitivismo como uma prática estético-política, que se contrapõe aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna.

ABSTRACT

This work mainly aims at interpreting the tensions between the aesthetics visions of Mário de Andrade and Lezama Lima as far as they establish alternative discourses which, when faced with the primitive/modern duality, constitute differentiated cultural identities.

Being a problem of the modernity, the presence of the primitive puts at stake the western cultural identity by provoking the appearance of the Alter, that is, the irruption of the difference in the realm of the Self. Neutralized in the conceptual abstraction of "primitivism", this difference is included into the Western identity, either from evolutionist conceptions, or from dialectic operations. In an attempt to intervene in this incorporative process, the concept of primitive is reframed, with the objective of recovering it as a disturbing element of the standardizing effects of the modernity. In this sense, the Latin-American primitivisms can be thought of as ways of transgressive appropriation that, among other things, break a causilistic logic, fragment the linearity of the evolutionary perspectives and reelaborate, then, stagnant aesthetic and historical traditions.

It is considered, therefore, that the aesthetic visions of Mário de Andrade and of Lezama Lima, inserted in the conflicts of a peripheric modernity, postulate primitivism as an aesthetic-political practice, which counteracts the all-embracing effects of the modern rationalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	1
DE IDENTIDADES E DIFERENÇAS -----	3
MÁRIO DE ANDRADE: DEFORMAÇÃO E PRAGMATISMO	35
LEZAMA LIMA: EXCESSO E ASSIMILAÇÃO -----	75
CARTOGRAFIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS -----	113
BIBLIOGRAFIA -----	132

INTRODUÇÃO

... il faut beaucoup d'égoïsme et de naïveté pour croire que l'homme est tout entier réfugié dans un seul des modes historiques ou géographiques de son être, alors que la vérité de l'homme réside dans le système de leurs différences et des leurs communes propriétés. (Claude Lévi-Strauss)

Propomos, neste trabalho, abordar as estéticas de Mário de Andrade e de Lezama Lima enquanto práticas políticas que visam configurar identidades culturais diferenciadas, no marco do processo de globalização da modernidade.

Num entrecruzamento de discurso antropológico e perspectivas estéticas, reenquadramos o conceito de primitivismo como práticas de apropriação transgressivas, recuperando-o, assim, enquanto elemento perturbador dos efeitos homogeneizadores da racionalidade moderna. Nesse sentido, abordamos os ensaios estéticos de Mário

de Andrade e de Lezama Lima como teorizações que sustentam essa inserção diferencial da arte da América Latina, no quadro mais vasto da identidade ocidental. Enquanto discursividades alternativas, as obras desses autores propõem peculiares estratégias sintáticas que, operando com a contraposição fragmento-totalidade, instauram um novo ordenamento estético-político do sistema mundial.

Aliás, numa perspectiva comparatista, e sem deixar de atender, portanto, à diversidade do mapa latino-americano, visamos interpretar as tensões geradas entre as obras de ambos os autores a partir dos seus particulares contextos nacionais.

DE IDENTIDADES E DIFERENÇAS

Pensar as propostas estéticas modernistas da América Latina como arte primitiva exige, num primeiro momento, traçar a geneologia do conceito de primitivo. Abandonando toda concepção substancialista, o primitivo apresenta-se como um constructo que circula tanto no discurso antropológico quanto no psicanalítico e, ainda, nas propostas estéticas de vanguarda. Mas, é fundamentalmente na configuração de um saber antropológico onde se delimitam os traços fundamentais do conceito. Com efeito, embora a questão do primitivo e do primitivismo haja ocupado em reiteradas oportunidades a reflexão filosófica e sociológica, pode-se afirmar que é a partir da constituição de uma teoria e uma prática antropológicas que este conceito evidencia-se como uma experiência da alteridade, ou, em

outras palavras, como o reconhecimento da diferença.

Dizer que a reflexão antropológica traz em si a experiência da alteridade significa pensar que esse Outro é um constructo delimitado a partir de um saber ocidental. Em palavras de Foucault: "a etnologia aloja-se no interior da relação que a ratio ocidental estabelece com todas as outras culturas"¹. Portanto, o conceito de primitivo é definido relacionalmente à identidade cultural do Ocidente. Isto significa que até bem avançado o século XX a perspectiva etnocêntrica impera na hora de pensar a alteridade; e sendo o termo de comparação o nível civilizatório atingido pelo Ocidente, provoca-se, assim, a expulsão do Outro ao âmbito da natureza, para abandoná-lo ali ou recuperá-lo mediante práticas civilizatórias.

Não é o propósito deste trabalho historizar cronologicamente o conceito de primitivo, mas é importante assinalar alguns movimentos que marcaram a reflexão antropológica e que esclarecem este caráter relacional do conceito. Quase numa cadência regular a reflexão antropológica tem oscilado entre a rejeição e o fascínio pela figura do primitivo, definindo-o ora a partir da deficiência ora da plenitude de atributos. A configuração das sociedades primitivas como aquelas carentes de história, de

escrita, ou de um poder organizado, entre outras coisas, levou-as a condenações irreversíveis tais como a proclamada por Hege em 1830, na sua *Introdução à Filosofia da História*. Em compensação, pensar as formas primitivas da existência, como soluções aos problemas de uma civilização já degradada, levou a uma idealização do primitivo que, inaugurada nos discursos fundantes dos conquistadores, encontra em Rousseau o seu mais importante porta-voz².

A segunda cadência é possível salientá-la na tendência das teorias antropológicas a adotar perspectivas atomizantes - perspectivas que diferenciam as sociedades até o ponto de constituírem identidades culturais particularizadas e desconexas umas das outras - ou, pelo contrário, optar por uma perspectiva integradora que neutraliza as diferenças. O funcionalismo pode servir como exemplo de um processo de atomização ao abordar as culturas como totalidades fechadas em si mesmas, sistemas regidos por uma coerência própria³. Já o evolucionismo, no outro extremo, apresenta-se como o modelo teórico que procura a formulação de uma identidade universal, fundada na unificação progressiva de um mesmo processo histórico e, ainda, na imposição do modelo da racionalidade ocidental. E, talvez seja este modelo teórico do século XIX que leva a

perspectiva etnocêntrica a sua mais acentuada expressão, já que ao colocar a diferença em um continuum histórico ele absorve o Outro no Mesmo. Se até esse momento, o Outro havia sido designado como o "bárbaro" ou o "selvagem" (em oposição ao "civilizado"), o evolucionismo põe em circulação o termo "primitivo" ativando, assim, a idéia da origem, dos ancestrais, dos tempos inaugurais da civilização. Como explica Georges Balandier, "Segundo esta maneira de ver, as sociedades são obrigadas ao mesmo processo, mas suas maneiras de caminhar são muito desiguais. A continuidade é a que resulta da necessidade de submeter-se às mesmas etapas, de passar pelos mesmos estados ou estádios; a diversidade é o produto das velocidades históricas diferenciais (se se pode propor esta fórmula) das sociedades globais e das "contaminações" provocadas pelos relacionamentos com o exterior"⁴.

Esta neutralização da alteridade pela imposição de um mesmo processo histórico e da ordem racional do Ocidente, só será superada a partir de posições teóricas que operem um descentramento, no logocentrismo ocidental. Contra o efeito homogeneizador desta perspectiva, é preciso abrir as portas à pluralidade e à diversidade. Neste sentido, afirma Hal Foster:

"A counterdiscourse to primitivism is ^{posed} differently at different moments: the destruction of Racial or evolutionist myths, the critique of functionalist models of the primitive socius, the questioning of constructs of the tribal, etc. Lévi-Strauss has argued most publicly against these models and myths in a culturalist reading that the "savage mind" is equally complex as the western, that primitive society is indeed based on a nature/culture opposition just as our own is. Other ethnologists like Marshall Sahlins and Pierre Clastres have also countered the negative conception of the primitive as people without god, law and language. Where Lévi-Strauss argues that the primitive socius is not without history but thinks it as form, Sahlins writes that paleolithic hunter and gatherers far from a subsistence society, constitute the 'first affluent' one, and Clastres (a student of Lévi-Strauss) contended that the lack of a state in the primitive socius is a sign not of prehistorical status, as it may be thought a Western teleology, but of an active exorcism of external force or hierarcical power: a society not without but against the state."5

Havendo esboçado, rapidamente, uma genealogia conceitual do primitivo, é preciso, ainda, considerar as possibilidades de uma "genealogia política" do termo, que permita abordar o entrosamento da reflexão antropológica com as práticas colonizadoras. Com efeito, a configuração do saber antropológico teve, desde o início, a sua contrapartida nos processos colonizadores levados adiante pela cultura ocidental6. Neste sentido, é preciso diferenciar

entre as posições teóricas antropológicas que, implícita ou explicitamente, justificaram a hegemonia colonizadora, daquelas outras que, acompanhando os movimentos anti-colonialistas, restituíram às sociedades "outras" o seu dinamismo, a sua complexidade, a sua diferença.

Assim, se as teorias raciais e evolucionistas justificaram abertamente violentos processos civilizatórios, o modelo funcionalista driblou o conflito com as categorias eufemísticas de "contato cultural", "processo de difusão" ou "aculturação". Por sua vez, o estruturalismo, embora reconheça a diferença das sociedades "primitivas" enquanto tais, afasta o seu objeto de estudo de qualquer possibilidade de mudança ao considerar estas sociedades "próximas do grau zero de temperatura histórica"⁷.

Já em uma posição crítica em relação tanto ao evolucionismo unilinear quanto ao estruturalismo meta-histórico, a constituição de uma "antropologia da modernidade" permite pensar as sociedades "outras" nas suas permanentes mudanças, provocadas pela sua condição de dependentes. Recuperadas na sua complexidade e dinamismo históricos, estas sociedades são consideradas como "Sistemas aproximativos" que trazem em si "vários futuros possíveis, afirmam o seu direito à diferença (...) e a sua

exigência correlativa de modelar formas inéditas de civilização técnica e industrial"⁸. Submetidas a pressões externas e forças ativas de mudança, estas sociedades configuram, portanto, identidades instáveis, em permanente via de definição. Instaurar uma alteridade diferenciada exige, em consequência, recuperar as condições históricas de tensão primitivo/moderno; confronto a partir do qual as sociedades "outras" se constroem.

Embora a proposta da "antropologia da modernidade" de Balandier evita o risco de esvaziar de conteúdo histórico as categorias de "alteridade" e "diferença", ela não abandona uma leitura dialética da relação entre o Ocidente modernizado e as sociedades exteriores a ele. Recolocando o binarismo dominador/dominado (nas relações das sociedades globais) ou modernidade/tradição (no seio das sociedades dependentes), só o apelo a um ato revolucionário permanente⁹ permite pensar a configuração da diferença. De alguma maneira, então, a reivindicada pluralidade social parece se reabsorver na perspectiva totalizante de um mesmo sistema de dinâmica social.

O primitivismo: uma estética da mestiçagem

Apesar de conjurar as deficiências das teorias evolucionistas e as do estruturalismo, uma leitura dialética do primitivo não deixa de anexionar esse conceito à identidade cultural de Ocidente, ao menos como oposto complementar. Assim, enquanto construção eurocêntrica, "the primitive has served as a coded other at least since the Enlightenment, usually as a subordinate term in its imaginary set of oppositions (light/dark, rational/irrational, civilized/savage). This domesticated primitive is thus constructive, not disruptive, of the binary ratio of the west; fixed as a structural opposite or a dialectical other to be incorporated, it assists in the establishment of a Western identity, center, norm, and name."¹⁰

Este mesmo movimento incorporativo parece se repetir no domínio artístico, uma vez capitalizado o conceito de primitivo pelo simbolismo e, fundamentalmente, pelas plataformas estéticas das vanguardas do século XX. Com efeito, o primitivismo na arte incorpora a alteridade na medida em que se configura como uma reação contra o academicismo, o naturalismo, o racionalismo da estética europeia.

É nesse sentido - e só a maneira de exemplo - que se articulam estéticas radicais de

artistas como Gauguin ou Jean Dubuffet. Vivenciada na fuga ao Taiti, a oposição de Gauguin à civilização formula-se, reiteradamente, nos seus escritos:

"Acabamos de passar na arte, por um longo período de desregramento causado pela física, pela química, pela mecânica e pelo estudo da natureza. Tendo perdido toda a sua selvageria, já sem instinto e, por assim dizer, sem imaginação, os artistas dispersaram por todos os atalhos para encontrar elementos produtores que eles não tinham força para criar."11

E em uma carta a Strindberg, o pintor confessa:

"... seus olhos azuis, nórdicos, olhavam atentamente os quadros pendurados nas paredes. Tive como o pressentimento de uma revolta todo um choque entre a sua civilização e a minha barbárie.

Civilização que o faz sofrer. Barbárie que é para mim um rejuvenescimento."12

Anos depois, Dubuffet também apelará à metáfora da revitalização da arte ocidental, na hora de expor as suas "positions anticulturelles":

"Je porte quant à moi haute estime aux valeurs de la sauvagerie: instinct, passion, caprice, violence, délire. Je n'entends d'ailleurs pas que ces valeurs passent aucunement défaut à notre Occident. Bien au contraire! Mais les valeurs célébrées par notre culture me paraissent ne pas correspondre au vrai mouvement de

notre pensée. Notre culture est un vêtement que ne nous va pas -qui en tout cas ne nous va plus. Cette culture est comme une langue morte qui n'a plus rien du commun avec le parler de la rue. Elle est de plus en plus étrangère à notre vraie vie. Elle est confinée dans des coteries mortes, comme une culture de mandarins. Elle n'a plus de racine vivantes."13

Articulado, então, como uma reação contra, o primitivismo na arte constitui-se como parte de um movimento dialético que se produz nos limites da tradição estética ocidental. Desta maneira, o elemento primitivo é incorporado a princípio como continuidade positiva, logo a seguir, neutralizado como presença subversiva.

Assim, congelado nos estereótipos de uma perspectiva eurocêntrica¹⁴, o elemento primitivo na arte é abstraído do seu contexto histórico e, portanto, objetivizado na categoria estética do "primitivismo", a qual se apresenta como "a system of multiple beliefs, an imaginary resolution of a real contradiction: a repression of the fact that a breakthrough in our art, indeed a regeneration of our culture, is based in part on the breakup and decay of the other societies, that modernist discovery of the primitive is not only in part its oblivion but its death. And the final contradiction or aporia is this: no anthropological remorse, aesthetic elevation or redemptive exhibition can correct

or compesate this loss because they are all implicated in it."¹⁵

Contra essa neutralização do elemento primitivo, incorporado à tradição ocidental, surge a alternativa de recuperá-lo como categoria estética capaz de irromper transgressivamente na ordem hegemônica do Ocidente. Re-semantizar uma arte primitiva significa, portanto, reabilitá-la como uma prática /contra-hegemonica que opera estrategicamente na configuração de identidades culturais diferenciadas. É neste sentido que se articula a produção literária de Mario de Andrade e de José Lezama Lima, no marco dos modernismos latino-americanos da primeira metade do século. Com efeito, situados no confronto primitivo/moderno, esses escritores instauram discursividades perturbadoras que fragmentam uma identidade ocidental concebida como totalidade.

A problematicidade do primitivismo encontra nas obras desses artistas uma solução peculiar: apropriações transgressivas teorizadas e analisadas em seus ensaios estéticos. Essas apropriações operam estrategicamente na hora de pensar o caráter primitivo da cultura latino-americana em face da européia; contra o mito de uma identidade originária e homogênea, esse gesto transgressivo instaura a deformação, a mescla, o hibridismo, como novas formas de

articular a diferença.

É a partir desta idéia do primitivismo que Mário de Andrade e Lezama Lima coincidem ao resgatar a figura do Aleijadinho das margens de uma história cultural da América Latina. Em 1930 Mário de Andrade publica uma crônica titulada "O Aleijadinho" a qual fazia parte de uma reflexão mais larga: seu ensaio "O Aleijadinho e sua posição nacional" de 1928¹⁶. [Anos depois (1957), Lezama Lima também recupera o escultor mineiro como parte de uma reflexão em torno da constituição de uma "expressão americana"¹⁷. Esta coincidência permite analisar os processos de leitura das tradições que, no marco da modernidade, visavam construir identidades diferenciadas - fossem estas nacionais ou de projeção continental.

Operando seletivamente, tanto Mário de Andrade quanto Lezama Lima afastaram-se das clássicas historiografias nacionalistas - que periodizam a partir da independência política - ao reatualizar a produção cultural do período colonial como parte de uma tradição nacional-continental. Isto significa que, para eles, o colonialismo político-econômico não supõe obrigatoriamente um colonialismo cultural. Colônia e nação independente não se distinguem uma da outra quando se trata de desenhar uma identidade cultural diferenciada. Assim, o

período colonial e sua importação cultural barroca constituem o primeiro momento propício para a irrupção de uma diferença que tem a sua origem na imposição da mestiçagem - racial e cultural -, da heterogeneidade. Como afirma Silviano Santiago, "a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza (...) América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo"¹⁸.

Mestiçagem e heterogeneidade deformadora

Numa inversão das relações Colônia-Metrópole, desenha-se a figura do Aleijadinho como representativa de um setor social que, embora "desclassificado", instaurava o primeiro traço de uma identidade ~~pré-nacional~~, isto é: a subversão da unidade e da pureza tanto na constituição da nacionalidade quanto na sua manifestação ~~artística~~. Com efeito, esta transgressão ao imposto¹⁹, Mário de Andrade a reconhece no processo de "deformação assistemática" a que é submetida a "lição ultramarina" pelo trabalho artístico dos

mestigos. Deformação que age sobre a metonimização, - atomização, descentramento do barroco europeu. Poder-se-ia pensar numa deformação da saturação.

Reinventando a produção artística da Renascença, o Aleijadinho dissemina suas obras numa Minas Gerais em decadência que já só lembra uma "tradição de fastos". O "polimorfo" Antônio Francisco Lisboa - assim o chama Mário de Andrade ao compará-lo com o Padre Jesuíno - transgride a autoridade da Metrópole na sua própria condição de mulato, e o que é rebeldia timidamente esboçada no Padre Jesuíno, explode criativamente, num realismo deformador, no Aleijadinho. Dupla transgressão, na heterogeneidade da sua condição racial - inclassificável socialmente e na heterogenidade da sua estética.

"O Aleijadinho lembra tudo! Evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico. Uma enorme irregularidade vagamunda, que seria diletante mesmo, se não fosse a força de convicção impressa nas suas obras imortais. É um mestiço, mais que um nacional". 20

Sistematizando o processo deformador na produção artística do Aleijadinho, Mário de Andrade assinala nela dois momentos

diferenciados pela tensão saúde/doença; uma deformação plástica e uma deformação expressionista. Ele mesmo explica:

"O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra do Aleijadinho. A fase sã de Ouro Preto e São João d'El Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã surge um sentimento mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo".²¹

Plasticidade e expressionismo, duas modalidades de um mesmo estilo barroco; conceito estético que se alarga, se trans-historiza neste propósito de abranger a heterogeneidade, a multiplicidade estética do Aleijadinho. Variedade que também se relaciona com o material modelado, o qual serve, geralmente, à plasticidade, no caso da pedra, e, no caso da madeira, à intenção expressionista. Esta última atinge sua maior intensidade nas esculturas dos Passos de Congonhas, obra "incompreendida" pelos críticos por causa do seu expressionismo dramático, e para a qual Mário de Andrade reclama "o direito de errar" dos gênios. E, se esse direito de errar é direito "de fazer também obras feias e dispensáveis" neste ensaio, anos depois, em O Banquete, o autor dilatará este conceito formulando-o como o direito de

transgredir o estabelecido em procura do novo.

Em voz de Siomara Ponga, explica:

"- Pois é. Voltando à arte: a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo da arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores a 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetua a essa carneirice castrada, quase que só o gênio de Machado de Assis. Porque a mais atraente aventura intelectual brasileira, Alvares de Azevedo, não chegou a se firmar. Se pode mesmo provar que o que mandou nos artistas brasileiros até 1920, não foi tanto a aspiração de acertar, mas a preocupação de não errar".²²

O direito de errar é também, então, transgressão, a qual, na dimensão expressionista da obra do Aleijadinho, quebra tanto com a representação reflexa quanto com o conceito de imitação como cópia fiel. Com efeito, o Aleijadinho não copia (no sentido de repetição acrítica) ele imita, afirma Mário de Andrade. A diferença estabelecida entre os conceitos de "copiar" e "imitar" relaciona-se aos movimentos de nivelamento e desnivelamento analisados no processo de produção de música popular²³. Se o segundo movimento é pouco freqüente no caso da música, não acontece assim no caso das "artes da visão", já que, nelas, "a forma se confunde com

a peça e o povo tanto copia (que é o mesmo que decorar a melodia erudita) como imita (que é surpreender, formar e formular), porque a visão controla inconscientemente a imitação"²⁴.

Na sua imitação, o Aleijadinho submete o modelo estético europeu a um realismo deformador que leva a considerar o traço primitivista da sua arte. No seu ensaio de 1928, Mário de Andrade rejeita o epíteto de primitivo para o escultor mulato, tanto no sentido de primário quanto no de origem de orientações estéticas novas. Porém, noutras oportunidades, o conceito é re-semantizado, e a arte do primitivo é valorizada enquanto ruptura com a estética de um realismo mimético, transgressão que se modela num realismo sintético e deformador.

"A gente gosta do primitivo no que ele tem de primitivo e não pelo que nós não temos de primitivo. O que a gente gosta do primitivo é que ele é síntese, é realismo, é deformação, é símbolo. Na arte do primitivo tem abandono das particularidades analíticas e tem reviviscência sistemática dos valores essenciais, religião, beleza, política, verdade, bondade, amor, etc, etc... No seu realismo sintético ele abandona as cambiantes e atinge valores plásticos e sonoros legítimos e reais. É o realismo dele. Na sua deformação sintética atinge mais fortemente a expressão, que nem nas deformações de soldados romanos do Aleijadinho nos Passos de Congonhas. E por essa mesma deformação atinge uma simbologia eminentemente metafórica e lírica. Por tudo isso o primitivo (que em geral é um ser que cria

interessadamente) é muitas vezes mais puramente artista que um artista não primitivo. E é essa arte que gostamos".²⁵

A afirmação de que o primitivo "é um ser que cria interessadamente" é retomada em O Banquete ao considerar a articulação da arte com a sociedade: o princípio de utilidade. Já comprometido com um pragmatismo nacionalista, Mário de Andrade atualiza o conceito de primitivismo em relação a uma nacionalidade incipiente ao serviço da qual deve trabalhar o artista. E é possível assinalar aqui uma linha de pensamento evolucionista que passa pelas leituras antropológicas de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl, segundo a qual o primitivo é definido em função de graus superiores de desenvolvimento. Atendendo a isto, só culturas "civilizadas" podem se permitir a prática de uma arte desinteressada. Explica Janjão:

"- Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita..."²⁶

Um primitivismo transgressor, então, que valoriza, junto ao projeto estético, o projeto político de construção de uma identidade²⁷.

Mestiçagem e síntese incorporativa

É no capítulo "La curiosidad Barroca" do seu livro La Expresión Americana que José Lezama Lima convoca o nome do Aleijadinho como figura representativa de uma expressão continental pré-independentista. Inserido no contexto colonial, o Aleijadinho comporta a "diferença" americana em relação à Europa, à maneira de um prenúncio da maturidade para a Independência. O escultor brasileiro e o incaico Kondori constroem, neste capítulo, a imagem da rebeldia mestiça que preludia a possibilidade de liberação.

Com efeito, a reconstrução imagética do Aleijadinho faz parte de uma teoria cultural americana que propõe apagar os limites entre história e ficção, e superar a versão historiográfica a partir da atividade de um sujeito metafórico que aciona o poder das imagens²⁸. Esse tecido de imagens (visão histórica) é realizado por um logos poético que se opõe a todo sentido causalístico da história - a toda idéia de evolução e progresso - e, graças a essa liberdade atingida, orienta-se, na sua ação de estabelecer analogias, em direção a um nível meta-histórico. Não será, portanto, a reprodução objetiva do fato histórico o

propósito deste discurso, mas, como explica Irleamar Chiampi, "trazer o historicismo para o plano da linguagem". E acrescenta que, apoiando-se em Toynbee e em Curtius, "Lezama invocará que todo discurso histórico é, pela própria impossibilidade de reconstruir a verdade dos fatos, uma ficção, uma exposição poética, um produto necessário da imaginação do historiador"²⁹.

→ Operando por fragmentações e descontinuidades, o sujeito metafórico lezamiano vai tecendo uma história imagética - "... La última de las historias posibles" - do continente americano, desde o período pré-colombiano até as manifestações artísticas do século XX, passando pelo barroco, o romantismo independentista e o surgimento de uma "expresión criolla". Neste particular percurso pela produção cultural americana, Lezama Lima parte do período pré-independentista, instaurando o barroco como primeira manifestação cultural diferenciada do continente. Diferença que se concretiza nas modalidades que caracterizam o barroco americano: tensão, plutonismo e caráter pleno, isto é: não decadente. Não se trata, porém, de uma diferença que instaure uma ruptura, pelo contrário, estabelece uma continuidade que acaba por integrar a América Latina ao espaço cultural do ocidente.

"Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera o Narciso Tomé.

En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la Contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada.³⁰

Este barroco americano é lembrado nas suas múltiplas faces, próximo à Ilustração em Sor Juana e Carlos de Sigüenza y Góngora, excessivo - num gongorismo além de Góngora - na poesia de Domínguez Camargo, desenhando seu próprio espaço: o da cidade e o da grande sala incaica, ou se prolongando até o século XX num banquete literário que convida a "platerescos asistentes de uno y otro mundo".

É nas obras do incaico Kondori e do Aleijadinho, no entanto, que o barroco atinge seu momento culminante, sua plenitude, que se consegue a través da luta do homem com a forma; só a aquisição de uma forma permite pensar na independência, é isto o que representam os dois escultores na perspectiva lezamiana. Mas essa aquisição de uma forma própria, essa transgressão barroca da América produz-se na

busca de uma equivalência — a batalha com a forma primeira, a imposta, a importada da Metrópole dá-se com o objetivo de ganhar um espaço no mesmo nível de cultura europeia. É uma batalha que não se dá para enfrentar o outro, mas para incorporá-lo — "el pacto de igualdad". É a procura da síntese.

Numa relação simbiótica com a cidade, o Aleijadinho concretiza, então, a síntese "hispanonegroide". E, impelido pela força duma doença criadora, impõe a sua individualidade estilística aos modelos estéticos do seu tempo.

"... Ya en el Aleijadinho su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modelos estilísticos de su época imponiéndoles los suyos y luchar hasta el último momento con la Ananké, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra que va inundando la ciudad de Ouro Preto, las ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esencias feudales del fundador, del que hace una ciudad y la prolonga y le traza sus murallas, y le distribuye la gracia y la llena de torres y agujas, de canales y fogatas.³¹

→ É, então, a resposta de uma dupla mestiçagem — a hispanoincaica e a hispanonegroide — concebida como síntese, a que origina o barroco americano; as duas manifestações desta mestiçagem são consideradas por Lezama Lima, fundamentalmente, sob uma

perspectiva estético-cultural. E, embora se detenha nos preconceitos raciais do discurso hegeliano, não o faz com o propósito de reiniciar uma discussão já ultrapassada naquele momento, mas para atingir, com a sua crítica, outro alvo, Ortega y Gasset.

Atendendo à poética de Lezama Lima, seria importante considerar que a transgressão do barroco americano não é, exclusivamente, um ato de vontade criadora do artista, mas constitui fundamentalmente a relação dialógica estabelecida entre o homem e a "paisagem".

"En América dondequiera que surge la posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece y conversamos con él siquiera sea en el sueño.³²

Dilui-se, assim, pela ação da paisagem toda possibilidade de assimilação acrítica do americano - neste caso o barroco - em relação ao europeu. Porém, as formas primeiras, "las formas congeladas del barroco europeo", não encontram na América uma resistência, pelo contrário, esta se apresenta como um âmbito fecundo - o espaço gnóstico - que oferece uma saída criadora para uma cultura decadente.

Discursividades transgressivas

Duas formas, então, de uma mesma transgressão: a heterogeneidade deformadora do Aleijadinho de Mário de Andrade, ou a síntese incorporativa do Aleijadinho de Lezama Lima; maneiras de se apropriar, de traduzir as formas primeiras, as tradições outras. Estas formas primitivas de transgressão, assinaladas no escultor barroco, circulam, de alguma maneira, pelas práticas estéticas destes modernistas. Em Mário de Andrade, o apelo à deformação primitiva já se apresentava - de certo a partir de fontes cubistas-expressionistas - nos discursos programáticos de "A escrava que não é Isaura" e do "Prefácio Interessantíssimo". Em Lezama Lima, o sujeito metafórico opera fragmentária e descontinuamente na construção da história imagética do continente americano. E na peculiar relação que estabelece entre os textos, mitos, personagens, lendas de diferentes períodos, parece repetir o plutonismo que o próprio Lezama Lima assinala como um dos traços definidores do barroco, esse fogo originário que "quema los fragmentos y los empuja hacia su final."

Estas formas transgressivas podem ser pensadas na sua relação com os correlatos

teóricos de categorias como o bricolage de Lévi-Strauss ou a alegoria de Benjamin; procedimentos estes que - resguardando as suas diferenças - operam com a contraposição de totalidade e fragmento a partir da qual podemos pensar a estética vanguardista. Tanto a superposição de variantes (bricolage) quanto a cisão de níveis interpretativos (alegoria) nos permitem, nas trilhas de Roger Chartier, pensar a apropriação como práticas de leitura por intermédio das quais é "historicamente produzido um sentido e diferencialmente construída uma significação". Vale dizer, reconhecer as práticas de apropriação cultural como "formas diferenciadas de interpretação", a partir das quais a identidade é, plural e contraditoriamente, configurada³³.

Portanto, não é numa simples autorreferencialidade do processo de escritura (traço, aliás, característico de toda prática vanguardista) que se esgota a capacidade transgressiva dos discursos de Mário de Andrade e de Lezama Lima. { Como já foi assinalado, estes escritores instauram discursividades perturbadoras na medida em que visam descentrar a identidade cultural racionalista. Em relação a esta, eles parecem operar por formas de apropriação transgressivas que dissolvem os limites discursivos, inaugurando, desta maneira,

múltiplas possibilidades ficcionais.³⁴

Quando aludimos à transgressão da racionalidade ocidental queremos, assim, resgatar o gesto da transgressão de um surrealista peculiar como Bataille, gesto, por sua vez, recuperado por Foucault, que o concebe como a experiência do limite. "La transgression est un geste que concerne la limite (...) Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi pour une obstination simple: la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. Mais ce jeu met en jeu bien plus que de tels éléments; il les situe dans une incertitude, dans des certitudes aussitôt inversées où la pensée s'embarrasse vite à vouloir les saisir"³⁵.

Um movimento, esse da transgressão, que permanentemente se recria ao tempo que instaura novos limites, abrindo, assim, o discurso à exterioridade de uma linguagem, onde se dissolve toda subjetividade positiva³⁶. Neste sentido, poder-se-ia pensar as discursividades de Mário de Andrade e de Lezama Lima como a experiência de escrituras que se constituem no seu avanço, e

que - muito longe da pretensão objetiva de produzir efeitos de verdade - configuram, ludicamente, subjetividades heterogêneas³⁷.

NOTAS

¹FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.395.

²LÉVI-STRAUSS, lendo e citando a Rousseau, afirma: "Rousseau sin duda tenía razón en creer que, para nuestra felicidad más hubiera valido que la humanidad mantuviera "un justo medio entre la indolencia del estado primitivo y la petulante actividad de nuestro amor propio"; que ese estado era "el mejor para el hombre" y que para salir de él ha sido necesaria "alguna funesta casualidad" donde se puede reconocer ese fenómeno doblemente excepcional - como único y como tardío - que es el advenimiento de la civilización mecánica." Cf. LÉVI-STRAUSS, C. Tristes Trópicos. Barcelona: Paidós, 1988. p.445.

³LÉVI-STRAUSS realiza uma leitura crítica das teorias funcionalistas (Radcliffe-Brown e Malinowski) ao abordar o problema do totemismo, e assinala a perspectiva naturalista por elas adotada. Cf. Capítulo terceiro. "Teorias funcionalistas do Totemismo" em Totemismo Hoje. Petrópolis: Vozes, 1975.

⁴BALANDIER, G. As dinâmicas sociais. Sentido e Poder. São Paulo: Difel, 1976. p.292.

⁵FOSTER, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Mags" em Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics. 3.ed. Seattle, Washington: Bay Press, 1989. p.199.

⁶Para uma historização da relação da antropologia com o Colonialismo consultar LECLERC, G. Antropologia y Colonialismo. Trad. Jesús Martínez de Velasco. Madrid: Ed. A.C., 1973.

⁷Na Aula inaugural no Collège de France o dia 5 de janeiro de 1960, Lévi-Strauss faz a distinção entre as sociedades frias "porque su medio interno está próximo al cero de temperatura histórica" das sociedades cálidas "surgidas en diversos sitios del mundo después de la revolución neolítica, y donde se exigen sin tregua las diferencias entre castas y clases con el objeto de extraer de ellas el devenir y la energía." E em sua entrevista dada a Raymond Bellour, o antropólogo afirma: "Me ocupo de sociedades que no desean que haya historia: esta es su problemática. Ellas no se quieren en un tiempo histórico si no en un tiempo periódico que se anule a sí mismo como la alternancia regular del día y de la noche." Cf. LÉVI-STRAUSS, C. Elogio de la Antropología. Bs As: Caldén, 1976.

⁸BALANDIER, G. Op.cit., p.viii.

⁹BALANDIER fala em "revolução na revolução" ou "reformismo revolucionário". Cf. em BALANDIER, G. Op.cit., p.306.

¹⁰FOSTER, H. Op.cit., p.196.

- 11 Carta a Charles Maurice, Atuana, Ilhas Marquesas, abril de 1903, reproduzida em CHIPP, H.B. Teorias da arte moderna. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.82.
- 12 Resposta a Strindberg, Paris, sem data (5 de fevereiro de 1985) reproduzida em CHIPP, H.B. Op.cit., p.79.
- 13 DUBUFFET, Jean. L'homme du commun à l'ouvrage. Paris: Gallimard, 1973. p.67.
- 14 Numa análise do discurso colonial Homi K. Bhabha afirma que "despite the 'play' in the colonial system which is crucial to its exercise of power, colonial discourse produces the colonised as a fixed reality which is at once an 'other' and yet entirely knowable and visible". E acrescenta: "The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (that the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations". Em "The other question...". Screen, v.24, n.6, nov./dez. 1983.
- 15 FOSTER, H. Op.cit., p.198-199.
- 16 A "Cronologia Geral de Obra de Mário de Andrade" realizada por Telê Porto Ancona Lopes e publicada na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 7, São Paulo, 1969, estabelece como data de composição do ensaio "O Aleijadinho" o ano de 1928. Sua primeira publicação é do ano 1935.
- 17 Em janeiro de 1957, José Lezama Lima apresentou, no Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana, cinco conferências que depois constituíram seu livro La Expresión Americana.
- 18 SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". Em Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.18.
- 19 KOSSOVITCH afirma: "Não muito depois, em "O Aleijadinho", a deformação refere-se a um primeiro, não só no conceito, mas na própria produção: a forma (estilo) e, genericamente, a norma, constituem-se como o primeiro a ser submetido e, assim, transgredido, efeito que desloca a lição ultramarina ou o barroco, estilo genérico. (...) mulato e barroco alegorizam a Colônia, deformam contra o Reino, seu primeiro, ao qual negam (permanecendo aquém da independência) na transgressão da norma, forma e fora, de que se derivam". Em KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Mário de Andrade, plural. Campinas: UNICAMP, 1990. p.24.
- 20 ANDRADE, Mário de. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p.42.

- 21 Ibidem, p. 36.
- 22 Idem. O Banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 132.
- 23 GILDA DE MELLO E SOUZA explica: "chama-se nivelamento estético ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior da arte culta (...). O desnivelamento estético consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita". Em O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 20.
- 24 ANDRADE, Mário de. Música, doce música. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1976. p. 348.
- 25 Anotação marginal ao livro El tema de nuestro tiempo de Ortega y Gasset, reproduzido em ANTELO, Raúl. Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispanoamericanos). Prefácio A. Bosi. São Paulo: Hucitec, Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 96.
- 26 ANDRADE, Mário de. O Banquete. Op. cit., p. 130.
- 27 Afirma Mário de Andrade em uma entrevista no ano de 1925: "Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia". Em ANDRADE, Mário de. Entrevistas e depoimentos. Org. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983. p. 18.
- 28 Diz Lezama Lima das imagens: "La imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. Las distancias entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen que logra la visión o unidad de esas interposiciones. (...) La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumergirse y reaparecer con un cuerpo opuesto, irreconocible, sobre su lomo". Em LEZAMA LIMA, J. "Las imágenes posibles". Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1977. p. 180.
- 29 CHIAMPI, Irlemar. "A história tecida pela imagem". Introdução a LEZAMA LIMA, J. A expressão americana. São Paulo: Brasiliense, 1928. p. 24.
- 30 LEZAMA LIMA, J. La expresión americana. Obras Completas. Op. cit., p. 388-90.
- 31 Ibidem, p. 323.
- 32 Ibidem, p. 378.
- 33 Chartier ao se referir às práticas de leitura explica que "no ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do

sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo. (...) Considerar a leitura como um acto concreto requer que qualquer processo de construção de sentido, logo de interpretação, seja encarado como estando situado no cruzamento entre, por um lado, leitores dotados de competências específicas, identificadas pelas suas posições e disposições, caracterizados pela sua prática de ler, e, por outro lado, textos cujo significado se encontra sempre dependente dos dispositivos discursivos e formais (...) que são os seus". E ao falar de "produção de sentido", a explica como "a aplicação do texto ao leitor como uma relação móvel, diferenciada, dependente das variações, simultâneas ou separadas, do próprio texto, da passagem à impressão que o dá a ler e da modalidade da sua leitura (silenciosa ou oral, socializada ou laicizada, comunitária ou solitária, pública ou privada, elementar ou virtuosa, popular ou letrada, etc)". Cf. CHARTIER, R. A história cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990. p.24/26.

34Ao dizer "múltiplas possibilidades ficcionais" envio ao conceito de ficção que Foucault explica no seu trabalho sobre a proto-fábula. Ele afirma: "Ficción, el régimen del relato o, más aún, los diversos regímenes según los cuales es "relatado": posición del narrador respecto de lo que cuenta (...); presencia o ausencia de una mirada neutra que recorre las cosas y las personas asegurando una descripción objetiva; compromiso de todo el relato en la perspectiva de un personaje o de muchos sucesivamente o de ninguno en particular; discurso que repite los sucesos de inmediato o los dobla a medida que se desarrollan, etc. (...) La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de que habla. Ficción, "aspecto" de la fábula". Dentre os modos de ficção, Foucault, ainda, diferencia entre os modos que estabelecem uma norma discursiva, daqueles outros que a subvertem, estes últimos são denominados de "discursos parasitários". Cf. FOUCAULT, M. "La Proto-fábula" em AAVV. VERNE: un revolucionário subterráneo. Buenos Aires: Paidós, 1968.

35Cf. FOUCAULT, M. "Preface a la transgression". Critique 195-196, Ano 63, p.751-764.

36Cf. FOUCAULT, M. El pensamiento del afuera. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 1988.

37Com relação ao ensaio (e em contraposição ao ensaio de carácter positivista), Adorno afirma que ele "se torna verdadeiro em seu avanço, que o empurra além de si mesmo, e não na obsessão por "fundamentos" como quem cava em busca de tesouros (...). No ensaio se reúnem, discretamente, em um todo legível, elementos separados entre si e até mesmo contrapostos; o ensaio não erige um travejamento nem uma construção. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam na sua dinâmica. A configuração é um campo de forças, assim como, sob o olhar do ensaio, toda formação espiritual precisa

transformar-se num campo de forças". Cf. ADORNO, T. "O ensaio como forma". Reproduzido de ADORNO, T. "Der Essay als Form" em Noten zur Literatur. Trad. Flávio Kothe. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

MÁRIO DE ANDRADE:
DEFORMAÇÃO E PRAGMATISMO

Toda sociedade articula idéias, ritos, atos, instituições, modos de ação em sistemas de representações coletivas a partir das quais constrói e legitima a sua identidade. Neste sentido, invalidar qualquer concepção essencialista da identidade, exige pensá-la enquanto espaço de articulação de múltiplas configurações intelectuais, as quais, plural e contraditoriamente, apreendem e estruturam a realidade¹. Ativa-se assim, um conceito de "imagem" que, em oposição à idéia determinista de "reflexo" de uma realidade externa, aproxima-se mais à idéia de "construção" sobredeterminada de representações, vale dizer, aberta a uma pluralidade de seqüências interpretativas possíveis².

Postular a imagem (a imaginação, o imaginário) como instância válida de construção de representações significa, de alguma maneira, colocar em crise a aposta na racionalidade como traço característico do mundo moderno³. Como explica Castoriadis, a "racionalização" extrema que define a modernidade depende do imaginário tanto como qualquer outra representação das culturas não-ocidentais. Portanto, a racionalidade moderna, na sua pretensão de hegemonia, não seria outra coisa senão "um imaginário em segundo grau".

"O que se dá como racionalidade da sociedade moderna, é simplesmente a forma, as conexões exteriormente necessárias, o domínio perpétuo do silogismo. Mas nesses silogismos da vida moderna, as premissas tomam seu conteúdo do imaginário; e a prevalência do silogismo como tal, a obsessão da "racionalidade" separada do resto, constitui um imaginário em segundo grau. A pseudo-racionalidade moderna é uma das formas históricas do imaginário; ela é arbitrária em seus fins últimos na medida em que estes não dependem de nenhuma razão, e é arbitrária quando se coloca como fim, visando somente uma "racionalização" formal e vazia. Nesse aspecto de sua existência, o mundo moderno é atormentado por um delírio sistemático - do qual a autonomização da técnica desencadeada, e que não está "a serviço" de nenhum fim determinável, é a forma mais imediatamente perceptível e a mais diretamente ameaçadora".⁴

Plural e dinâmico, o imaginário social estrutura-se através de múltiplas e variadas práticas e discursividades, a partir das quais os sujeitos sociais⁵ configuram identidades culturais diferenciadas. É possível, portanto, pensar aberturas teóricas e estéticas, em relação ao mundo moderno, que façam explodir a infalibilidade dos postulados de uma razão que derivou horizontes de si mesma. Tratar-se-ia, então, de pôr em circulação um conceito de imagem/representação que irrompa transgressivamente na ordem hegemônica do Ocidente. E é neste sentido que pode ser pensado o apelo ao "primitivismo" que as vanguardas latino-americanas fazem na primeira metade do século; isto é: instaurar estéticas que operem à maneira de estratégias contra-culturais no marco do processo de globalização da modernidade⁶. Com efeito, é possível afirmar que estas discursividades, construídas a partir do confronto primitivo/moderno, visam descentrar a identidade cultural racionalista, na medida em que, entre outras coisas, quebram com uma lógica baseada na relação causa-efeito, fragmentam a linearidade das perspectivas evolucionárias e re-elaboram, assim, estagnadas tradições estéticas e históricas.

É, fundamentalmente, na tentativa de construção de uma identidade que a figura do

primitivo impõe-se na estética do Brasil, desenhada através dos eufóricos textos programáticos dos primeiros momentos modernistas⁷. Mário de Andrade aborda esta temática, pela primeira vez, nos seus textos inaugurais "Prefácio Interessantíssimo" e "A escrava que não é Isaura". No entanto, a problematidade do primitivismo constituir-se-á num ponto chave da sua reflexão, cobrindo um amplo espectro de interesses, antropológicos, folclóricos e estéticos. Interrelacionando-se, estes feixes de interesses vão, no percurso da reflexão de Mário de Andrade, configurar o conceito de primitivismo, e é, portanto, possível reconhecer variações semânticas nas diversas abordagens que o autor fez desse conceito.

Assim, no "Prefácio..." e em "A escrava..." acentua-se a preocupação por uma reformulação estética que traz em si o violento gesto de ruptura e destruição dos começos, mas que, numa dupla face, este mesmo gesto impõe o construtivismo da experimentação primitiva.

"O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado".⁸

E, como bem explica Telê Porto Ancona Lopez, para pensar este construtivismo primitivista,

Mário de Andrade reporta-se à conceituação de Ribot, "pela qual a linguagem do primitivismo corresponde à justaposição dos termos, ao invés da ligação lógica", e assim o autor, "mostra a necessidade de abandonar o passado como linguagem já construída, gramatical e artisticamente..."⁹. Tratar-se-ia, então, de um construtivismo primitivista que, abandonando toda sistematização racional do passado, opera, estrategicamente, na configuração de uma outra identidade cultural. Ainda em "A escrava...", Mário de Andrade reitera:

"Ainda não vi sublinhado com bastante descaramento e sinceridade esse caracter primitivista de nossa época artística. Somos na realidade uns primitivos realistas e estilizadores. A realização sincera da matéria afetiva e do subconciente é nosso realismo. Pela imaginação deformadora e sintética somos estilizadores. O problema é juntar num todo equilibrado essas tendências contraditórias. Contradigo-me. Erro. Firo-me. Tombo. Morrerei? É coisa que não me preocupa nem perturba. Em todos os períodos construtivos é assim..."¹⁰

Realismo e estilização, eis os movimentos que coordenam a experimentação construtiva do artista, enquanto primitivo. Realismo, como manifestação de um lirismo inconsciente (associação livre de imagens¹¹), e estilização como atitude crítica a partir da qual o artista exagera, deforma e sintetiza. Uma vontade de

expressão estética, este segundo movimento, que, ao passo que diz respeito ao diálogo que o artista estabelece com a matéria, a técnica e a forma, traz à tona os problemas teóricos a partir dos quais as vanguardas questionaram a especificidade da arte; refiro-me, às polarizadas teorizações estéticas vanguardistas, que pensaram a obra de arte, ora a partir da categoria do "reflexo", ora a partir da categoria da "lei formal".

Experimentação formal na arte

Sem apelar à desgastada metáfora belicista que o termo "vanguarda" conota, é necessário pensar este momento estético como um campo de lutas interpretativas e teóricas, que ativou uma série de debates e polêmicas em torno da questão da arte¹². Com efeito, fundamentalmente no marco de uma reflexão marxista, as perspectivas teóricas de Lukács, Adorno, Brecht, Benjamin, entre outros, abordaram o problema da especificidade da arte, na tentativa de transformá-la numa práxis vital, em confronto com o processo de alienação ao qual se encontra submetido o homem da modernidade. Porém, esta re-ligação arte/sociedade não é resolvida da mesma maneira por estes teóricos marxistas;

divergências, estas, estreitamente associadas a uma determinada posição no campo estético-ideológico¹³. Em relação a isto, explica Burguer que... "para Lúkacs la vanguardia es expresión de la alienación en la sociedad capitalista avanzada, aunque para los socialistas esto signifique ser a la vez expresión de la ceguera de los intelectuales burgueses, incapaces de identificar las reales fuerzas históricas que se oponen a tal alienación y trabajan para conseguir una transformación socialista de esta sociedad. De esta perspectiva política depende, para Lúkacs, la posibilidad de un arte realista en el presente. Adorno no comparte esa perspectiva política. El entiende que el arte de vanguardia es el único arte auténtico en la sociedad capitalista avanzada. En el intento de crear obras orgánicas, cerradas sobre sí mismas (que Lúkacs llama realistas), Adorno ve no sólo la renuncia a un nivel alcanzado por la técnica artística, sino incluso una voluntad sospechosa de ideología. Pues la obra orgánica, a pesar de descubrir las contradicciones de la sociedad presente, cae por su forma en la ilusión de un mundo perfecto, aunque su contenido explícito indique todo lo contrario"¹⁴.

A polêmica Lukács/Adorno apresenta-se como paradigmática ao permitir diferenciar, em termos gerais, duas posições confrontadas que implicam

diferentes visões do mundo e da arte. Por uma parte, uma estética de identificação e da catarse que se concretiza nas postulações teóricas do realismo socialista lukacsiano, e, pela outra, uma estética fundada na distância e o estranhamento, posição esta, postulada pelas experimentações vanguardistas¹⁵. Em outras palavras, defrontam-se, aqui, duas concepções da obra de arte: orgânica ou inorgânica, respectivamente¹⁶. Concepções que ativam os pares de oposições que sustentam a polêmica: totalidade/fragmento, natureza/artifício, reflexo/construção, objetividade/subjetividade.

Pensado a partir destas disjunções, o construtivismo primitivo da estética proferida por Mário de Andrade nos seus textos da década de 20, identifica-se com a inorganicidade vanguardista, na medida em que a obra de arte não se define por uma relação direta (poderia dizer de "reflexo") com a realidade social, senão que se apresenta como a construção de uma "outra" realidade (também ela material), nem superior, nem inferior, mas diferente. Em "A escrava..." Mário de Andrade postula:

"O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer euritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar. Nisto consiste seu papel

de artista. O poeta parte de um todo, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas

DUMA OUTRA PERFEIÇÃO,
DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE.

A natureza existe fatalmente, sem vontade própria. O poeta cria, por vontade própria.¹⁷

Talvez seja esclarecedor fazer, aqui, o contraponto com Adorno quando, ao falar sobre o conceito de realismo, afirma que "el arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo "perspectivista", sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad"¹⁸. Instância autônoma, então, a obra de arte constitui-se como tal, especificamente, no seu aspecto formal, e não na transmissão direta de determinados conteúdos sociais. E, ainda, é preciso assinalar que esta configuração formal da obra de arte encontra-se mediatizada pela ação de uma subjetividade que outorga sentido aos conteúdos objetivos do real, donde deriva a valorização do estilo, da técnica, dos meios expressivos, em síntese, da experimentação formal na arte. Neste sentido, Mário de Andrade afirma, provocativamente, no seu "Prefácio..."

"Arte não
consegue reproduzir natureza, nem este é seu
fim. Todos os grandes artistas, ora consciente

(Rafael das Madonnas, Rodin de Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa".¹⁹

Não um realismo mimético, mas uma estilização deformadora, define a experimentação formal de uma estética construtivista na qual, como explica Mário de Andrade em "O artista e o artesão", "o individualismo veio se acentuando sempre cada vez mais, até culminar no desbragado experimentalismo contemporâneo, que tanto experimenta objetivamente, com o cubismo e os abstracionistas, como subjetivamente com o expressionismo e os superrealistas²⁰". Decerto, são também fontes cubistas e, fundamentalmente, expressionistas as que suscitam a configuração de um primitivismo "técnico", "estilizador" e "anti-imitativo"²¹, cuja expressão estética resolve-se na relação de tensão que se estabelece entre o artista e a matéria. Com efeito, a resolução da obra de arte numa "técnica pessoal"²² parece ser um dos critérios fundamentais que organizam a reflexão estética de Mário de Andrade, particularmente acentuada nos seus ensaios de crítica de arte. Um exemplo disto é o seu trabalho sobre Cândido Portinari, de 1939²³, no qual assinala, de início, como traços dominantes da personalidade estética do

pintor, "a enorme riqueza técnica e a variedade expressional"²⁴, para, logo a seguir, fazer uma análise das soluções pessoais que o artista brasileiro dá as suas diversas manifestações plásticas: o retrato, os afrescos, as composições de caráter nacionalista ("Café", "Futebol"). Sintetizando, Mário de Andrade afirma:

"Porém, jamais, nem sequer nos seus retratos, Cândido Portinari... persegue a natureza e faz dela, por si mesma, a finalidade do seu quadro. Antes, pra ele, esta finalidade será sempre uma independente criação de forma. De forma plástica evidentemente, pois que se trata de pintura. Enfim: ele parte sempre da natureza para encontrar sempre a forma."²⁵

Técnica, matéria e forma.

Pensada a partir da relação que o artista estabelece com a matéria, a categoria de "técnica pessoal", desenvolvida por Mário de Andrade em "O artista e o artesão", coloca os termos implicados na experimentação estética num tenso equilíbrio. O individualismo do artista e a resistência da materialidade, num jogo de possibilidades e limites, interatuam na configuração da forma artística. Com efeito, a "técnica pessoal" não pode se encapsular na

expressão de um individualismo exacerbado, já que, como explica Mário de Andrade, "o material constrange o homem no que este tem justamente de mais íntimo e pessoal, o desbasta desta intimidade e o generaliza", em síntese, "o material socializa"²⁶.

Mas, por outro lado, é preciso salientar que esta categoria da "técnica pessoal" não diz respeito às posições extremas de uma estética material²⁷. O acento colocado nos procedimentos e técnicas próprias da pesquisa estética modernista, tão marcado nos primeiros textos programáticos de Mário de Andrade, não reduz a obra de arte à sua forma, enquanto materialidade. Pelo contrário, esta é pensada na sua correlação com o conteúdo, como transfiguração de valores éticos e cognitivos. Bakhtin explica que "a forma é, por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, (...) por outro lado, ela, enquanto valor, nos coloca além dos limites da obra como material, como coisa..."²⁸. Esta correlação forma/conteúdo encontra um exemplo apropriado em O Banquete, na diferenciação que o autor faz entre técnicas do acabado e do inacabado. Diferença pensada, nesta ocasião, em relação a uma arte de circunstância, na medida em que incita valores e atos propícios à ação. Explica Janjão:

"- E assim como exigem artes mais propícias para o combate, há técnicas que pela própria insatisfação do inacabado, maltratam, excitam o espectador e o põem de pé. (...) Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. ~~O inacabado é convidativo e insinuante.~~ É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço.²⁹

Transfiguração axiológica, a forma, em arte, concretiza a relação que o objeto estético estabelece com a unidade sistemática da cultura, superando, assim, o seu caráter determinado de "coisa". Neste sentido, se considerarmos a obra de arte enquanto "operação" ou "ato instrumental" comunicativo³⁰, o aspecto técnico, também, apresenta-se como "le lien à travers lequel s'établit le contact entre l'outillage et la culture et à travers lequel passent tant la subordination du premier à la seconde que l'influence que celui-là exerce certainement sur celle-ci"³¹.

Finalmente, não pode se esquecer que a experimentação formal em arte traz como consequência a necessidade de configurar o perfil de um receptor competente, capaz de decifrar a especificidade dos códigos estéticos, comprometidos no nível conotativo da operação artística. Neste sentido, retomo o conceito de

campo artístico de Bourdieu, o qual, no seu processo de constituição, determina o valor do artista e da obra de arte e, ainda, configura, ele próprio, o perfil do receptor³². Via de regra, trata-se de impugnar essa teorização tachando-a de uma arte para minorias. É o risco que Worringer assinala, na sua crítica, às manifestações vanguardistas da primeira metade do século³³, crítica, aliás, com a qual Mário de Andrade coincide:

"... o crítico salienta o estranho absurdo das artes plásticas atuais que, recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Daí, [Worringer] conclui, terem perdido a força psicológica que possuíram pintura e escultura em tempos passados. Deixaram, por isso, de ser elementos sociais da humanidade, não atuam mais como elementos de unanimismo popular, para se tornarem mera circunstância decorativa de paredes, cuja essência é meramente livresca e individualista".³⁴

Porém, o escritor brasileiro resiste-se a declarar a decadência dos "ismos", e prefere falar em termos de uma "evolução" da arte; evolução baseada, de alguma maneira, numa permanente re-funcionalização de técnicas e procedimentos precedentes.

"E quanto a tendências, basta ver o que os expressionistas deveram à tese de Seurat, à solução plástica de Cézanne, ao colorido dos

impressionistas, em geral, para notar que Impressionismo, em vez de morrer, evolucionou para o Expressionismo e estes nomes são apenas ideologias, com que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma é fácil ver, no realismo a que atingiram Picasso (em certas obras), Kirrling, Dix, Grosz, Severini e tantos outros, apenas uma desintelectualização do Expressionismo, que vai conduzindo à deformação artística para uma sensorialidade mais legitimamente plástica".³⁵

O Primitivismo e a estética cubista

Em oposição a uma estética realista, que concebe a representação em termos de "reflexo" e "totalidade", o artista vanguardista opera a partir da fragmentação, da descontinuidade, da diversidade, na sua tentativa de configurar, na obra de arte, uma outra realidade³⁶. Neste sentido, é a experiência cubista de início do século, fundamentalmente, a que traça as diretrizes conceituais de uma estética que, se projetando além da experimentação plástica, atingirá outras práticas artísticas e sociais. Lévi-Strauss referir-se-á a esta peculiar abrangência da estética cubista, no seu artigo "O cubismo e a vida quotidiana", do ano 1935³⁷; artigo no qual o antropólogo francês assinala a "percepção objetiva" como o princípio estruturador de uma nova forma de ler e

representar o mundo.

Segundo essa "percepção objetiva", os elementos da realidade vão se apresentar à maneira de uma "justaposição de formas, de contornos, de superfícies de sombra e luz, de manchas coloridas", que o artista "disporá e até os transformará a seu gosto". Pensar a representação como uma sistematização de relações plásticas³⁸, significa, entre outras coisas, quebrar com a hierarquia dos modelos de representação que as artes clássicas impuseram. Assim, é possível afirmar que essa "percepção objetiva", instituída a partir da experimentação cubista, configura uma nova concepção de beleza: já não enquanto elemento exterior, mas como uma "disposição interna absolutamente indiferente ao objeto representado"³⁹. Compenetrado das pesquisas e reflexões estéticas da vanguarda europeia, Mário de Andrade afirma em "A Escrava..." que "o que fez imaginar que eramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que o

sujeitou a humana estultície. (...) Quem procurar o Belo da natureza numa obra de Picasso não o achará. Quem nele procurar o Belo artístico, originário de euritmias, de equilíbrios, da sensação de linhas e de cores, de exacta compreensão dos meios pictóricos, encontrará o que procura".⁴⁰

Essa percepção objetiva que Lévi-Strauss assinalara como princípio organizador da estética cubista, em 1935, pode ser pensada como um antecedente da categoria de bricolage que o antropólogo francês teorizara, anos depois, no seu livro O pensamento selvagem.⁴¹ É possível estabelecer esta relação na medida em que ambos os conceitos, por um lado, levam a um primeiro plano a materialização da pesquisa estética, e, pelo outro, ambos também permitem pensar sistematicamente a representação.⁴² É considerando estes aspectos, que o primitivismo postulado por Mário de Andrade pode ser vinculado, ora ao collage cubista, ora à prática do bricolage, na medida em que o artista, no seu diálogo com a matéria e os meios expressivos, re-funcionaliza, permanentemente, elementos heteróclitos na composição do objeto estético.⁴³ Pensar o primitivismo a partir da operação de descontextualização/contextualização de elementos significa, de alguma maneira, quebrar com uma concepção da realidade como um "todo", e

concebê-la enquanto heterogeneidade, fragmento e descontinuidade, investindo, assim, contra os princípios estruturadores de uma identidade racional centrada.

Ao estilhaçar a percepção e a representação da realidade no diverso e no descontínuo, focaliza-se uma das experiências básicas da irrupção da modernidade: a simultaneidade. Experiência, esta da simultaneidade, colocada no centro da cena moderna como consequência de um progresso tecnológico que traz em si a vertigem da ação e da velocidade. Como explica Nicolau Sevcenko, "... as inovações tecnológicas invadiam o cotidiano num surto inédito, multiplicando-se mais rapidamente do que as pessoas pudessem se adaptar a elas e corroendo os últimos resquícios de um mundo estável e um curso de vida que as novas gerações pudessem modelar pelas antigas. As novas formas de energia ampliavam o tempo sem parar, na proporção inversa em que encurtavam os espaços"⁴⁴.

Desvario dos tempos modernos, a simultaneidade impõe-se como conflito e resolução das pesquisas estéticas de início do século. Cubistas e futuristas abordaram a questão da simultanéité ou simultanéità não somente como traço característico dos novos tempos, mais ainda, como procedimento técnico

norteador da experimentação plástica⁴⁵. Porém, é preciso, neste ponto, resgatar a figura de Apollinaire, quem divide o campo artístico do momento ao diferenciar a simultanéité cubista da simultanéità futurista. Em palavras de Pär Bergmen: "Apollinaire a peut-être mieux qu'aucun de ses contemporaines distingués le procédé de simultanéité des peintres cubistes, qui 'groupent les différents idées qu'ils ont d'un objet, afin de provoquer une seule émotion', d'avec les procédés de simultanéità des peintres futuristes, que 'pour figurer un objet (...) en représentent les différents aspects'"⁴⁶. Esta diferenciação diz respeito à aproximação de Apollinaire ao orphismo cubista, representado, fundamentalmente pela pintura de Delaunay. Encavalado entre o simbolismo e a vanguarda, o poeta francês aproxima-se mais desta tendência que ele mesmo definira, nas suas "Méditations Esthétiques", como "l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non a la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité"⁴⁷.

É por esta problematicidade que passa também, a reflexão estética de Mário de Andrade, profundamente marcada pelas leituras dos vanguardistas franceses⁴⁸. Assim, deixa-se entrever o pensamento de Apollinaire quando,

abordando a questão da simultaneidade das artes do tempo e do espaço, Mário de Andrade afirma:

"A obra de arte do espaço pretende equilíbrio imediato. Por isso a simultaneidade num quadro é quasi sempre defeituosa, antiestética, ultra-impressionista, quasi sempre destruidora das verdadeiras qualidades pictóricas. A obra de arte do tempo pretende um equilíbrio mediato. Nela pode dar-se simultaneidade pois a própria compreensão duma arte do tempo é uma simultaneidade de actos de memória. A compenetração, a simultaneidade das sensações é fenómeno observado quotidianamente na vida. A maneira de construir a simultaneidade pelas artes da palavra tem de ser por enquanto a sucessão de juízos desconexos aparentemente entre si mas que se juntam para um resultado total final"⁴⁹.

Uma simultaneidade, então, ligada à psiquê e à memória, vincula a estética de Mário de Andrade ao orphismo cubista, a Bergson, a Proust, ao passo que o afasta de uma concepção da simultaneidade como simples percepção visual da realidade. Como ele mesmo afirma: "... não repetimos o realismo exterior (fotografia, cópia) mas deformamo-lo (realismo psíquico)"⁵⁰.

É possível, ainda, vincular Mário de Andrade e Apollinaire, a partir da tensão entre tradição e modernidade que as suas estéticas comportam. Embora protagonistas do espírito cosmopolita dos novos tempos, ambos os escritores sustentam a necessidade e a

inevitabilidade de uma expressão estética nacional. No ensaio de 1918, "L'Esprit Nouveau et les poètes", Apollinaire afirma:

"L'art ne cessera d'être national que le jour où l'univers entier vivant sous un même climat, dans des demeures bâties sur le même modèle, parlera la même langue avec le même accent, c'est à dire jamais. Des différences ethniques et nationales naît la variété des expressions littéraires, et c'est cette variété même qu'il faut sauvegarder".⁵¹

Discurso de após-guerra, tranquilizador, este ensaio de Apollinaire coloca a arte moderna ao serviço de um nacionalismo que, de alguma maneira, acaba por neutralizar o radicalismo estético que o precedera⁵². No entanto, numa outra leitura, este ensaio permite, ainda, pensar vínculos legítimos entre o âmbito internacional e o local, que possibilitem a manifestação de uma diversidade cultural.

Nesta linha de pensamento, o nacionalismo da estética de Mário de Andrade apresenta-se como a tentativa de definir uma identidade cultural diferenciada, no quadro internacionalista do momento. Identidade que concilie elementos históricos, da tradição popular e da experiência moderna. Em 1925, ele declara:

"... o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos de deveras uma Raça (sic) o dia que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação (sic) quando enriquecermos a humanidde com um contingente original de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia". 53

Esta preocupação nacionalista (uma constante na sua prática e reflexão estéticas), intensifica-se em torno dos anos 40, quando em O Banquete postula um pragmatismo que, ao passo que re-dimensiona o conceito de primitivismo, submete toda pesquisa estética à imperiosa necessidade de uma expressão nacional:

"... Os artistas brasileiros são primitivos sim: mas são "necessariamente" primitivos como filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está apenas principiando. Neste sentido é que toda arte americana é primitiva, mesmo a dos Estados Unidos. E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbbavas inermes e bobos da corte: como os primitivos de todas as nacionalidades e períodos históricos universais, nós temos que adotar os princípios da arte-ação. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõesinhas pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade. O PRINCÍPIO DE UTILIDADE. Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de

utilidade, mesmo a tal dos valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista". 54

Leituras antropológicas

Como já assinalamos, é possível reconhecer variações semânticas do primitivismo nas diversas abordagens que Mário de Andrade fez desse conceito na sua abrangente reflexão. Trata-se, de alguma maneira, de uma conceituação que vai se configurando no entrecruzamento das mais diversas discursividades. Assim, se uma marcante preocupação estética define o primitivismo dos textos inaugurais, o qual se apresenta pautado pelos princípios de uma estética formalizante, anti-mimética e estilizada, será a partir das viagens realizadas ao Norte e ao Nordeste do Brasil, que surgirá o interesse de Mário de Andrade por leituras antropológicas, filosóficas e históricas, que o vão auxiliar nas suas pesquisas folclóricas. Como explica Telê Porto Ancona Lopez, 1929, ano de regresso da segunda viagem etnográfica, "vale também para o escritor como a hora em que descobre a necessidade de ampliar sua cultura antropológica, quando pensa escrever uma obra alentada sobre a produção popular do Nordeste, a que chamaria Na pancada do Ganza. A 23 de agosto

de 1929 começa a relacionar autores que lhe seriam úteis para a realização do trabalho, numa lista de antropólogos, etnógrafos, ficcionistas, historiadores, etc. que se estenderia até 1938". 55

Provido já destas leituras, Mário de Andrade abordará o conceito de primitivismo, fundamentalmente, a partir das perspectivas evolucionistas de Tylor, Frazer e Lévy-Bruhl. Nas trilhas dessas teorizações, o primitivismo vai se configurar à maneira de um "estágio mental preliminar do Homo Sapiens"; donde o primitivo será, finalmente, definido como "o ser que pensa paralógicamente pelo que o mundo fenomênico lhe apresenta". 56

Contudo, em alguns momentos, Mário de Andrade discute certos termos de marcada tendência evolucionista. Um exemplo disto é a sua preferência pelo termo "paralógico" em detrimento do "prelógico" de Lévy-Bruhl. Ele explica:

"Prefiro dizer "paralógico" (ao lado do lógico) a "prelógico" (antes do lógico), porque muitas vezes porém o raciocínio, a dedução, ou pelo menos o comportamento do primitivo coincide com o lógico, e alcança uma ou outra abstração". 57

Apesar destas "diferenciações", Mário de Andrade pensa a mentalidade primitiva como um estágio

diferente de um mesmo processo de desenvolvimento racional⁵⁸, e embora questione o termo "prelógico" de Lévy-Bruhl, acaba aderindo à lei de "participation mystique" do antropólogo francês, segundo a qual "todos los objetos y todos los seres están implicados en una red de participaciones y de exclusiones místicas"⁵⁹. É apelando a esta noção de "participation mystique" que no prefácio às Danças Dramáticas do Brasil, o autor afirma que "a realidade econômica, o fator prático, é insuficiente para criar a manifestação artística que vai se tornar coletiva, porque as artes não aplicadas imediatamente, são de si mesmas e pela sua função, misteriosas e inexplicáveis. E para a mentalidade popular, que nisso coincide com a mentalidade primitiva, o mistério pode explicar outro mistério ou qualquer realidade. É o que fazem as artes como as religiões. Mas não sei que nunca uma realidade pudesse explicar folclóricamente um mistério (...). A explicação realista é clara e insolúvel por demais para ser aplicada às mil e uma cambiantes dos fenômenos da vida coletiva. Não tem mistério, não tem simbólica".⁶⁰

Esta adesão de Mário de Andrade aos postulados evolucionistas, diz respeito à "positividade" a partir da qual se configura o conceito antropológico do primitivo.

Confrontando-se com as posições estéticas antes consideradas, o primitivismo dos estudos folclóricos é delimitado pelas perspectivas teleológicas e totalizantes da ordem racional do Ocidente e, portanto, neutralizado, enquanto que só é considerado à maneira de resíduo dos tempos inaugurais do processo civilizatório.

No entanto, na tematização do confronto primitivismo/civilização (em múltiplas oportunidades abordado pelo autor), é preciso salientar a crítica ao processo capitalista e à racionalidade ocidental, enquanto deturpadores da expressão de uma cultura e civilização próprias.

No Prefácio de Na pancada do Ganzá, Mário de Andrade afirma que "Talvez nosso maior erro seja a fatalidade de importar um civilização europea (sic), que não se adaptará absolutamente ao nosso local, civilização primordialmente anti-climática. Quando, mesmo que aproveitemos da civilização europeia algumas das suas verdades práticas, o que tínhamos e talvez tenhamos de fazer, é criar uma civilização menos orientada pelo nosso homem, que pela nossa geografia. Uma civilização que sem ser indiana, chim (...), egípcia, ou incaica, se orientaria pelas linhas matrizes destas civilizações antigas, ou pseudo-antigas. Muito menos economista, muito menos prática, baseada em

espiritualismo exasperado, extasiante, riquíssimo em manifestações luxuriosas de arte e religião, filosofia eminentemente mística, concepção despreziva da vida prática...". Ecoa, aqui, a leitura de Le monde qui nait de Keyserling, livro que reflete em torno da decadência da cultura ocidental, provocada pelo desenvolvimento exacerbado da razão, a progressiva tecnificação, e a conseqüente perda do sentido da vida segundo as suas formas precedentes⁶¹.

Com efeito, o conceito de Sein de Keyserling, entendido como o equilíbrio necessário entre a civilização e o desenvolvimento espiritual do ser, constituir-se-á na base a partir da qual Mário de Andrade pensa o confronto primitivismo/civilização⁶². Marcada pelo avanço de um progresso alieandor⁶³, a civilização européia, importada para o Brasil, impede o desenvolvimento integral de uma cultura própria. Uma cultura que, baseada fundamentalmente em fatores naturais, seria o resultado de adaptação do homem a um determinado meio geográfico. Porém, é preciso assinalar que esta adaptação não é especificamente biológica, mas de caráter metafísico⁶⁴.

A realização integral de uma cultural brasileira (segundo o conceito de Sein keyserlinguiano) opõe-se, então, às formas

alienantes da civilização e do progresso europeus⁶⁵. Assim, deslocada na "preguiça" ou no "desejo de maleita"⁶⁶, a perspectiva primitivista de Mário de Andrade irrompe transgressivamente na sua discursividade. Enquanto elemento configurador de uma identidade cultural diferenciada, este primitivismo apresenta-se à maneira de um agressivo traço de improdutividade no quadro global do sistema capitalista ocidental.

Estética e pragmatismo

Como assinalamos no início, um imaginário social configura-se na articulação de múltiplas representações que, plural e contraditoriamente, estruturam a realidade. Assim, o primitivismo funcionaria como uma significação social alternativa na ordem cartesiana da modernidade ocidental. Porém é preciso salientar, mais uma vez, que esse primitivismo, diverso de uma entidade prefixada e imutável, circula no imaginário portando ele mesmo, os traços do plural e do dinâmico. É neste sentido que se delimita o primitivismo na estética de Mário de Andrade, à maneira duma encruzilhada por onde perpassam tanto as estéticas cubistas-expressionista quanto o modelo positivo-

naturalista das leituras antropológicas, e, ainda, as pesquisas folclóricas que visam recuperar a tradição popular.

Contudo, no travejamento heterogêneo dessas discursividades, é possível traçar um arco que, desde "O Aleijadinho" até O Banquete, permite abranger as variações semânticas do conceito de primitivismo na reflexão estética de Mário de Andrade. Com efeito, estes ensaios (do ano 1928 o primeiro, e dos anos 1943 a 1945 o segundo) estipulam duas das categorias fundamentais da estética marioandradina: a deformação e o princípio de utilidade. Estética e pragmatismo, ambas as categorias carregam em si os valores formais e éticos necessários para a definição de uma arte nacional.

Com relação às categorias que organizam a crítica de arte de Mário de Andrade, Lourival Gomes Machado já as havia assinalado no seu artigo "O Aleijadinho visto por Mário de Andrade", no qual resgata o ensaio de 1928 como paradigmático no marco da crítica de arte brasileira⁶⁷. O crítico salienta os seguintes valores no ensaio: recuperar o barroco silenciado pelos preconceitos da crítica anterior, superar o mero impressionismo impondo uma análise histórico-social e, ainda, atenuar os preconceitos ao abordar o mulato enquanto categoria social e já não como estigma racial.

Finalmente, sintetiza o valor do ensaio ao afirmar que não tem outro no Brasil que, melhor que esse, "ligue a personalidade do artista a seu meio histórico-social, e dessa ligação tire as bases necessárias à interpretação formal e expressiva da sua obra".

A partir destas categorias: personalidade do artista, meio histórico-social e interpretação formal-expressiva, anos depois, Leon Kossovitch tenta organizar o método crítico subjacente à reflexão estética de Mário de Andrade⁶⁸. Divergindo da proposta de Lourival Gomes Machado, Kossovitch assinala que "não há mais categorias absolutas a que se subordinam as demais: a organização das categorias - o método - é tal que umas reenviam às outras, estabelecendo-se entre elas uma rede de interrelações. (...) As categorias são complementares, cada qual determinante e determinada, e o método consiste precisamente neste movimento pendular em que cada categoria ilumina e é iluminada, o que possibilita o exercício da crítica"⁶⁹.

Nesse jogo des-hierarquizado das categorias, a crítica de arte em Mário de Andrade "não deverá ser nem exclusivamente estética nem ostensivamente pragmática, mas exatamente aquela verdade transitória, aquela pesquisa das identidades mais perfeitas que,

ULTRAPASSANDO AS OBRAS, BUSQUE REVELAR A CULTURA DE UMA FASE E LHE DESENHE A IMAGEM"⁷⁰. Verdade transitória, a crítica de arte de Mário de Andrade aproxima-se do desenho, arte intermediária, que é "ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites"⁷¹. Como o desenho, como nos riscos simbólicos dos primitivos, a reflexão estética de Mário de Andrade dissemina-se numa pluralidade de discursividades, numa tentativa de quebrar com os estereótipos identitários.

Notas

- ¹Para abordar a problematização do "mundo como representação" remeto a: CHARTIER, Roger. A história cultural. Entre práticas e representações. Trad. M.M. Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990. BACZKO, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Trad. Guy Reymard. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ²Utiliza-se "sobredeterminação" no sentido de uma "construção" remeter a uma pluralidade de fatores determinantes, que podem organizar-se em seqüências significativas diferentes, cada uma das quais, a um certo nível de interpretação, possui a sua coerência própria. Cfr. LAPLANCHE-PONTALIS. Vocabulário de Psicanálise. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins, 1970.
- ³Castoriadis afirma que "... cada sociedade define e elabora uma imagem do mundo natural, do universo onde vive, tentando cada vez fazer um conjunto significativo, no qual certamente devem encontrar lugar os objetos e seres naturais que importam para a vida da coletividade, e finalmente uma certa 'ordem do mundo'. Esta imagem, esta visão mais ou menos estruturada do conjunto da experiência humana disponível, utiliza as nervuras racionais do dado, mas as dispõe segundo significações e as subordina a significações que como tais não dependem do racional (nem, aliás, de um racional positivo), mas sim do imaginário. Isso é evidente tanto para as crenças das sociedades arcaicas como para as concepções religiosas das sociedades históricas; e mesmo o 'racionalismo' extremo das sociedades modernas não escapa totalmente a esta perspectiva". CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Op.cit., p.
- ⁴Ibidem, p.188.
- ⁵Ao dizer "sujeito social" tenta-se dissolver a tensão indivíduo/sociedade, já que como afirma Castoriadis "não se pode reduzir o mundo das significações instituídas às representações individuais efetivas, ou a sua 'parte comum', 'média ou típica'. As significações não são, evidentemente, o que os indivíduos se representam consciente ou inconscientemente, ou aquilo que eles pensam. Elas são aquilo, mediante, e a partir do que os indivíduos são formados como indivíduos sociais, podendo participar do fazer e do representar/dizer social, podendo representar, agir e pensar de maneira compatível, coerente, convergente, mesmo se ela é conflitual". Ibidem, p.411.
- ⁶Remeto, aqui, ao conceito de "globalização" que Anthony Giddens desenvolve a partir da sua proposta teórica da "modernidade radicalizada": "... a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa". GIDDENS, Anthony. As consequências da modalidade. Trad. Raul Fiker. São paulo: UNESP, 1991. p.69.

⁷ Neste sentido, é imprescindível lembrar os Manifestos Pau-Brasil (1924) e o Antropofágico (1928), que Oswald de Andrade redigira numa tentativa de fundar linguagens modernas com temática nacional. Textos programáticos que, radicalizando a questão do primitivismo, visavam definir o perfil da "brasilidade".

⁸ ANDRADE, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo". Em Poesias Completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p.71.

⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: Ramais e Caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p.232.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. "A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista)". Em Obra Imatura. Obras Completas. V. I, 2.ed. São Paulo: Martins, 1960. p.293-294.

¹¹ Mário de Andrade cita Ribot:

"L'état normal de notre esprit, c'est la pluralité des états de conscience (le polyidéisme). Par voie d'association, il y a un rayonnement en tous sens" (...) L'évocation d'une image ou d'un groupe d'images est, dans quelques cas, le résultat d'une somme de tendances prédominantes. Une idée peut être le point de départ d'une foule d'associations..."

Em "A Escrava...". Op.cit., p.293.

¹² Refiro-me, aqui, às vanguardas da primeira metade do século como um "campo artístico", segundo a conceitualização que Pierre Bourdieu faz desta expressão: "um universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de constituição" e "em cujo seio se produz e se reproduz incessantemente, numa verdadeira criação contínua, o valor da obra de arte". Neste sentido, é importante, também, especificar que "o sujeito da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objeto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc, que têm interesses na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista". Cfr. BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Trad. F. Tomaz. Lisboa: Difel, 1989. Cap. X "Gênese histórica de uma estética pura", p.281-298.

¹³ Cfr. BOURDIEU, P. O Poder Simbólico. Trad. F. Tomaz. Rio de Janeiro: Difel, 1989. p.293.

¹⁴ BURGUER, P. Teoría de la Vanguarda. Trad. J. García. Barcelona: Península, 1987. p.155-156.

¹⁵Cfr. ALTAMIRANO SARLO. Literatura/Sociedad. Bs As: Hachette, 1983. p.143.

¹⁶"La obra de vanguardia se ha definido como una creación inorgánica. Mientras que en la obra de arte orgánica el principio de construcción domina sobre la parte y la subordina a la unidad, en las obras de vanguardia las partes tienen una independencia esencial frente al todo; pierden valor como ingredientes de una totalidad de sentido y lo ganan como signos relativamente independientes". BURGUER, P. Teoría de la Vanguardia. Op.cit., p.151.

¹⁷ANDRADE, Mário de. "A escrava...". Op.cit., p.237.

¹⁸ADORNO, T. "Lukacs y el equívoco del realismo". Em ADORNO, Lukacs et al. Realismo. Mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. p.57

¹⁹ANDRADE, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo". Em Poesias Completas. Op.cit., p.65.

²⁰Idem. "O artista e o artesão". Em O baile das quatro artes. São Paulo: Martins, 1963. p.23.

²¹No Curso de Filosofia e História da Arte que Mário de Andrade organizou em 1938, para a Universidade do Distrito Federal, ele faz uma revisão do conceito de "primitivo", diferenciando uma diversidade de acepções: o "primitivo" no sentido de homem pré-histórico e natural, como criança, como conceito relativo histórico e, ainda, enquanto conceito estético. Ao diferenciar entre o homem pré-histórico, o natural e a criança, afirma que esta última é antitécnica, ocasional e imitativa, e que os outros dois primitivos anteriores são: técnicos, estilizadores e anti-imitativos. Cfr. fotocópias dos originais Seção Obras Raras da Biblioteca Municipal de São Paulo.

²²"A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto de relações entre um espírito e o material. (...) A "técnica", no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura". ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". Em O baile das quatro artes. Op.cit., p.25.

²³É importante lembrar, aqui, a polêmica portinarianismo/anti-portinarianismo que, por volta dos anos 1939 e 1940, desencadeou-se no campo cultural brasileiro. De alguma maneira, este ensaio de Mário de Andrade insere-se nesta polêmica, na medida em que visa resgatar a figura do pintor, enquanto representante legítimo, e não "oficial", das artes plásticas do Brasil. Mário de Andrade assinala: "E, como raríssimos, o ambicioso de acertar, o insaciável da verdade plástica, ao mesmo tempo que, orgulhoso da sua arte, é por contraste um anti-individualista dotado de uma psicologia popular e tradicionalista fundamental. E essa ambição mesma, este anseio e este orgulho é que lhe

isentam a obra de qualquer leviandade, de qualquer "traição", de qualquer academização, e fazem dêle o humilde por excelência - buscador inquieto e constante, através de escolas, épocas e artistas, daquelas partículas de verdade que se despargem no mar da criação humana" Pra um maior desenvolvimento do tema, consultar MENDES DE ALMEIDA, Paulo. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.141 a 160.

24 ANDRADE, Mário de. "Cândido Portinari". Em O baile das quatro artes. Op.cit., p.123.

25 Ibidem, p.129-130.

26 Cfr. ANDRADE, Mário de. Curso de Filosofia e História da Arte. Fotocópias dos originais em Secção Obras Raras da Biblioteca Municipal de São Paulo.

27 Bakhtin ao falar de uma "estética material" especifica: "A forma compreendida como forma do material somente na sua definição científica, matemática ou lingüística, transforma-se de um certo modo na sua ordenação exterior, isenta de momento axiológico. O que permanece totalmente incompreensível é a tensão emocional e volitiva da forma, a sua capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do espectador, com algo além do material, pois esta relação emocional e volitiva, expressa pelo tamanho - pelo ritmo, pela harmonia, pela simetria e por outros elementos formais - tem um caráter por demais tenso, por demais ativo para que se possa interpretá-lo como restrita ao material". Em BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética. (A teoria do romance). São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990. p.19-20.

28 Ibidem, p.27-28.

29 ANDRADE, Mário de. O Banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1989. p.62.

30 Ao falar da obra de arte como "operação" ou "ato instrumental" estou me remetendo à conceituação que Luis Prieto faz do fenômeno artístico:

"Le phénomène artistique se caractériserait par l'emploi que l'exécutant d'une opération fait de propos délibéré d'un certain instrument afin d'indiquer la façon bien entendu connotative de concevoir l'opération en question qui résulte de cet emploi. On aurait donc toujours affaire dans le phénomène artistique à un fait, à savoir l'emploi d'un certain instrument, qui é produit expressément pour qu'il indique quelque chose. C'est pourquoi nous croyons légitime d'en parler comme d'un phénomène communicatif, même si nous ne sommes pas sûr que tout ce que nous avons établi, dans l'essai précédent, touchant la communication lui soit applicable tel quel". PRIETO, Luis. Pertinence et pratique. Essai de sémiologie. Paris: Minuit, 1975. p.72.

31 Ibidem, p.65.

32 Afirma Bourdieu: "... a atitude estética (...) é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada

potencial consumidor da obra de arte, por uma aprendizagem específica. Basta observar a sua distribuição quer ao longo da história (...) quer, hoje, no seio de uma mesma sociedade, para convenceremos que não há nada menos natural que a atitude a adoptar perante uma obra de arte e, mais ainda, perante um objecto, qualquer que seja a postura estética tal como ela é descrita pela análise de essência". BOURDIEU, P. O poder simbólico. Op.cit., p.295.

- 33 Em Problemática del arte contemporáneo Worringer afirma: "Arte del público y arte de artistas, arte de profanos y arte de peritos... he aquí las polaridades que hoy vuelven a enfrentarse inconciliables (...). Esta situación no ha sido querida, sino tragicamente impuesta. Data de la hora en la cual se cortó fundamentalmente el trazo de unión entre el impulso a la plasmación artística y la normatividad a un modelo natural. De la hora en que fue cortado bajo una presión creadora cuya inexorabilidad, cuya imperiosa necesidad evolutiva se traduce ya, flagrantemente, en el único y sólo hecho de que, independientemente los unos de los otros, artistas de todo el mundo se sintieron, de pronto impelidos hacia esa ruptura con toda sujeción de la expresión artística a los modelos de la naturaleza. Como si fuera por un secreto entendimiento surgió de pronto en el mundo entero un nuevo lenguaje artístico, una nueva conciencia del lenguaje artístico." WORRINGER, W. Problemática del arte contemporáneo. Trad. L. Rosenthal. Buenos Aires: Nueva Visión, p.9 y 13.

- 34 ANDRADE, Mário de. "Questões de arte" em Diário Nacional. São Paulo, 30 de setembro de 1927. Reproduzido em SCHWARTZ, J. "O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges". Em BELLUZZO, Ana M. de Moraes. Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial, UNESP, 1990.

- 35 Ibidem, p.97.

- 36 Adorno afirma que "no es a través de la desnuda contemplación como el arte se convierte en conocimiento, es decir, adecuación a una realidad que esconde su esencia y reprime lo que expresa en virtud de un orden de mera clasificación. Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad. Em ADORNO, T. "Lúcaks y el equívoco del realismo". Em Realismo: mito, doctrina o tendencia histórica? Op.cit.

- 37 Lévi-Strauss publica este artículo na Revista Contemporânea. Rio de Janeiro, 1935.

- 38 Cfr. PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Madrid: Seix Barral, 1987. p.170.

- 39 Lévi-Strauss, C. "O Cubismo e a vida quotidiana". Op.cit.

- 40 ANDRADE, Mário de. "A Escrava...", Op.cit., p.207.

- 41 Ao diferenciar o bricoleur do engenheiro, Lévi-Strauss explica: "O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas

diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida do seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores". Em LEVI-STRAUSS, C. O pensamento selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

42 Octavio Paz explica que "una de las ideas centrales del cubismo era la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto - las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas - y mostrar las relaciones entre ellas." Em Los hijos del limo. Op.cit., p.169.

43 É importante lembrar que, em reiteradas oportunidades, a crítica apelou à categoria do Bricolage para pensar o modelo compositivo de Macunaíma de Mário de Andrade. Destas leituras, é talvez a de Gilda de Mello e Souza a que resolve felizmente a questão, ao relacionar a prática do bricolage com o processo compositivo da música popular.

44 SEVCENKO, Nicolau. Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.162.

Também, com relação à simultaneidade como traço característico da modernidade, Giddens explica:

"O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros 'ausentes', localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a 'forma visível' do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza". Em As consequências da modernidade. Op.cit., p.27.

45 "Apollinaire, principal oracle dans le domaine artistique parisien, déclare en 1914 que les futuristes, assurément, feraient du mot 'simultanéité' un mot du jour, mais que Braque et Picasso dès 1907 - et après eux d'autres cubistes - 's'efforçaient de représenter des figures et des objets sous plusieurs faces à la fois', un procédé de simultanéité visible dans les oeuvres, sinon revendiqué en théorie à cette époque-là". BERGMAN, Par. Modernolatria et Simultanéità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale. Upsala, Seendinavian University Books, 1961. p.264.

46 Ibidem, p.343.

47 Ibidem, p. 345.

48 É esclarecedor neste ponto o trabalho realizado por Maria Helena GREMBECKI, Mário de Andrade e 'l'Esprit Nouveau'. São Paulo: IEB/USP, 1969.

49 ANDRADE, Mário de. "A escrava", Op.cit., p. 290.

50 Em termos gerais, Sevcenko afirma:

"As técnicas poéticas e artísticas de recortar as imagens de qualquer contexto e deixá-las flutuar ao sabor das projeções mitificantes do subconsciente se mostrariam eficazes em especial para construir novos planos de identidade ampliada, fosse em termos pessoais, fosse em âmbito coletivo. A difusão avassaladora do futurismo e do cubismo da Seção de Ouro, em ondas cada vez mais distantes dos seus epicentros europeus, revela mais do que tudo a amplitude de desestabilização social sob o impacto da nova ordem econômico-tecnológica e o anseio generalizado, de indivíduos e coletividades, por novas concepções de coligação orgânica num mundo em dispersão permanente." Em Orfeu extático na Metrópole. Op.cit., p. 213.

51 APOLLINAIRE, G. "L'Esprit Nouveau et les poètes". Em Mercur de France, 16-XI-1918. Tomo 130, nov-dez. 1918. p. 368.

52 "A Grande Guerra viria mudar por completo o curso dessa revolução cultural (...) Primeiro posta sob ameaça, depois transformada em moda e no catecismo da reviravolta mística desencadeada pela Guerra, a nova arte, a partir de então chamada moderna ou modernismo, pelo seu caráter de fusão de sentidos doutrinários, se impõe trazendo consigo uma nova mensagem. São os seus próprios criadores em grande parte quem, traumatizados pelo impacto do cataclismo, reformulam os seus sentidos. Apollinaire, ainda com os fragmentos de obus no crânio, na sua famosa conferência de 1918, "O Novo Espírito e os poetas", a coloca a serviço do nacionalismo, preconizando a arte moderna como a fonte de retomada do sonho napoleônico de um mundo centrado na civilização francesa." SEVCENKO, N. Orfeu extático na Metrópole. Op.cit., p. 199.

53 ANDRADE, Mário de. Entrevistas e Depoimentos. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Queiroz, 1983. p. 18.

54 Idem. O Banquete. Op.cit., p. 130.

55 LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade, Ramais e Caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1971. p. 85.

56 Cfr. ANDRADE, Mário de. Curso de Filosofia e História da Arte. Fotocópia dos originais, Seccão Obras Raras, Biblioteca Municipal de São Paulo.

57 Ainda, numa nota marginal ao livro de Lévy-Bruhl, Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures, Mário de Andrade discute:

"O autor se esforçou valentemente por mostrar durante todo o livro que a mentalidade primitiva (aliás mentalidade também é uma palavra falsa pra falar dos primitivos que pensam menos com a inteligência que com todo o ser...) reage ou age diferentemente da nossa. E este capítulo (o último) implica a evolução da mentalidade lógica do civilizado. Ora o que é 'diferente' não evoluciona pro que lhe é diferente. Uma diferença indo parar noutra diferença não permite evolução mas mutação. A evolução em gradação lenta e variadíssima que o A, pressupõe e determina neste último cap. implica necessariamente identidade sobre as duas mentalidades primitiva e civilizada." Reproduzido em LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade, Ramais e Caminhos. Op.cit., p.98-99.

58 No Curso de Filosofia e História da Arte, Mário de Andrade explica em nota:

"O ser primitivo não tomou uma atitude mental diferente, êle está num momento preliminar inicial, da mentalidade. Ou melhor: está num estágio mental diferente. Essa diferença se demonstra pela observação técnica dos seres 'primitivos' que ainda existem (selvagens, a criança), ou pelas obras dos que já não existem (o homem pré-histórico)".

59 LEVY-BRUHL, L. La mentalidad primitiva. Trad. G. Weimberg. Buenos Aires: La Pléyade, 1971. p.37.

60 ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. Em Obras Completas. Vol.XVIII. São Paulo: Martins, 1959. p.22-23.

61 Cfr. KEYSERLING, Conde de. El mundo que nace. Trad. R. Tenreiro. Madrid: Rev. de Occidente, 1930. p.58.

62 Cfr. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade, Ramais e Caminhos. Op.cit., p.112-113.

63 Como afirma o Conde de Keyserling, "el moderno concepto de progreso corresponde (...) a la inclinación natural de intelecto. Carece totalmente de sentido respecto a todas las demás funciones del espíritu y del alma...", Op.cit., p.123.

64 Cfr. BERRIEL, Carlos E. "A Uiara enganosa". Em Mário de Andrade hoje. São Paulo: Ensaio, 1990. p.168.

65 Em O turista aprendiz, Mário de Andrade explica: "E esta pré-
noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chineses, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais

nós, tenho certeza." Em ANDRADE, Mário de. O Turista Aprendiz. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 61.

⁶⁶Em 1918, em A Gazeta de São Paulo, Mário de Andrade publica um texto titulado "A divina preguiça", no qual a mesma é tematizada enquanto origem da expressão estética. Posteriormente, o autor abordará este tópico em reiteradas oportunidades, reelaborando-o ora nas suas crônicas de viagens, ora na sua ficção. Próximo da idéia da "preguiça", apresenta-se o "desejo de maleita", tópico desenvolvido em dois artigos do Diário Nacional do ano 1931.

⁶⁷MACHADO, Lourival Gomes. "O Aleijadinho visto por Mário de Andrade". O Estado de São Paulo, 13/03/53.

⁶⁸KOSSOVITCH, León. "As Artes plásticas: Mário de Andrade e seu método". Discurso nº 1, São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH, USP, 1970.

⁶⁹Ibidem, p. 93.

⁷⁰ANDRADE, Mário de. "A raposa e o tostão". O empalhador de passarinho - Obras Completas XX, 2.ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 102.

⁷¹Idem. "Do desenho". Aspectos das artes plásticas no Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

LEZAMA LIMA: EXCESSO E ASSIMILAÇÃO

Tanto na sua extensão quanto na sua intensidade, a modernidade instaura uma nova ordem social no Ocidente, a qual é pensada, fundamentalmente, a partir dos códigos causalista, teleológico e determinista de um racionalismo hegemônico e radicalizado¹. Neste contexto, porém, é possível reconhecer outros códigos teóricos e estéticos que, apelando ao fragmento e à heterogeneidade, pronunciam-se contra o continuum homogeneizador dessa lógica positiva. Isto significa pensar em teorizações e poéticas que se abrem à configuração de significações sociais baseadas no múltiplo, no plural, no descontínuo e a partir das quais, portanto, dissolve-se qualquer aspiração à totalidade².

A essa conceituação de imaginário, enquanto multiplicidade dinâmica, apela a poética que Lezama Lima sistematiza no seu discurso ensaístico, e leva além dos seus limites na sua poesia³. Com efeito, o sistema lezamiano, recorrendo à potencialidade cognitiva do ato poético, instaura o incondicionado, como vias legítimas para estabelecer novos vínculos numa realidade que se apresenta fragmentada e descontínua. Ele mesmo explica numa entrevista:

Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamental (sic) en la imagen y en la metáfora. Me pareció adivinar en cada poema una vida que se diversificaba, que alcanzaba infinitas proliferaciones, entrelazamientos, conversaciones y silencios (...). El sistema poético no pretende tener aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesías. Es, está, respira. Lo mismo repasa una superficie muy pulimentada, sigue una ballena, pone huevos de tortuga en el espacio vacío. Lo que pretendo es un hechizamiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte.⁴

Fundado na multiplicidade da imagem e no dinamismo da metáfora, o sistema poético de Lezama Lima inaugura novas formas de remissão que, opondo-se a toda lógica causalística, passa pelo percurso tangencial da "vivencia oblíqua": "Allí la vertical de la causa ya no cae en

ángulo recto sobre la horizontal del efecto: en el espacio poético los fenómenos se cortan oblicuamente, creando una textura geométrica sólo en apariencias caótica: realmente de urdimbre mucho más cerrada y perfecta"⁵. E na tangencialidade dessa "vivencia oblicua", esse sistema abre-se às infinitas possibilidades do plural contraditório, do paradoxal. Neste sentido, são significativas as citações que o escritor cubano escolhe como pontos de referência para conceituar a imagem, cerne da sua poética:

"Lo imposible creíble" de G. Vico
 "Lo mágico se entiende incom-
 prensiblemente" de Nicolás de Cusa.

"No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea tan sólo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza" de Pascal.⁶

Configurado, então, a partir do paradoxo, este sistema poético instaura uma lógica da imagem que, ao passo que rejeita o caráter determinista das explicações racionais, evita os riscos do totalmente absurdo⁷.

Transfigurações, transformações, transsub-
 tanciações: o sujeito metafórico é quem atualiza
 essa lógica da imagem dissolvendo pela sua
 "metamorfose criadora", toda perspectiva conge-

lada de uma lógica causalista. É, portanto, multiplicando ad infinitum as possibilidades de combinações analógicas, que este sistema poético renuncia a toda relação unívoca entre a linguagem e a realidade. Nesta renúncia, o sistema poético de Lezama Lima pode ser vinculado ao "mosaico" benjaminiano ou à "constelação" de Adorno, na medida em que ambas as categorias postulam, para o discurso filosófico, os traços do fragmentário, do recorrente, do descontínuo, como vias indiretas de representação da verdade.

Com efeito, o caráter indefinível da verdade exige, para Benjamin, formas de representação que, próximas do tratado e do mosaico medievais, opõem-se a toda pretensão sistemática, totalizante e homogeneizadora de uma lógica identitária. Ao postular o símil dessas formas medievais - o tratado e o mosaico - Benjamin explica que ambas "justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho

microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material"⁸.

Tanto a representação da verdade benjaminiana, quanto a poética lezamiana constroem-se, então, a partir de uma infinita (portanto aberta) sintaxe de fragmentos que, ao rejeitar todo encadeamento causal, evita os efeitos homogeneizadores de um pensamento sistemático, onde o extremo e o heterogêneo são, inevitavelmente, excluídos. Retomando Lezama Lima:

A medida que la metáfora actúa sobre esas series en la infinitud, en el tiempo absoluto, los nexos tienen que ser más sutiles diferenciaciones en lo indistinto⁹.

Nessa descontínua marcha metafórica, configura-se uma imaginação poética que, enquanto espaço de paradoxais e infinitas equivalências, supera a mera relação significativa da linguagem com a realidade. Conforme à idéia de "constelação" de Adorno, o dinamismo metafórico da poética de Lezama Lima postula uma crítica às pretensões de uma identidade positiva entre a palavra e a coisa¹⁰. Com efeito, contra a imutabilidade que impõe um discurso conceitual - segundo o qual a realidade seria sempre igual a si mesma¹¹ - o

escritor cubano afirma que "... es en la región de la poesía donde éste es aquel, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, este árbol por aquella hoguera. El árbol como sombra de la hoguera petrificada; la hoguera discutiendo con el viento, mueve sus brazos como hojas. Igualado el árbol con la hoguera, el éste con el áquel, desciende la metáfora, para lograr el nuevo reconocible, en la nueva especie que avanza, como un presunto Origen de las metáforas, desde el helecho hasta la palma, gozosa de su yodada inauguración playera"¹².

Constelação ou mosaico, o discurso poético de Lezama Lima questiona, então, a flexibilidade própria do determinismo conceitual, ao passo que, desenvolvendo-se no jogo metafórico dos fragmentos, quebra, ainda, com toda pretensão de verdade imediata. Do repouso conceitual ao dinamismo metafórico, esse sistema poético contrói-se à maneira das constelações adornianas, sempre a partir de um "plus que quiere ser por más que no lo pueda"¹³. Assim é expresso nos versos, já consagrados pela crítica:

Ah! que tú escapes en el instante
en el que habías alcanzado tu
definición mejor.¹⁴

O poema, configurado, assim, como o espaço da resistência¹⁵, faz do poeta um "condenado a escribir la poesía y a recibir la rebelión de la palabra ante la escritura que la busca sin fijarla. Pero ese combate, quizás el que más haya justificado la existencia del hombre, siempre recomienza como una estación desconocida, pero imprescindible en su función de precisar la caída de las nubes en el río que las impulsa de nuevo."¹⁶

A estesia do excesso

Ao negar uma relação unívoca entre a linguagem e a realidade, a poética lezamiana instaura uma estética baseada na expansão infinita da palavra. Fundado a partir de uma margem de inefabilidade, esse discurso poético abre-se às possibilidades de uma linguagem proliferativa, dispersa e excessiva. Como explica Benito Pelegrín, "lo innominado es el lógico tributo de la búsqueda de lo invisible: es entonces el desvío, la desviación, las vueltas y revueltas, los almocárabes, los lazos y enredaderas verbales alrededor del objeto, las volutas perifrásticas que le cercarán - sin llegar a su centro - con sus ágiles tentáculos que nunca dirán lo que hayan cautivado y

apresado al circunscribir el hueco de un significante ausente, disseminado en seriaciones de significantes periféricos"¹⁷. Disseminação essa que, negando o gesto redutor do noemar, recupera a dimensão polissêmica da palavra poética.

É nesse traço do jogo proliferativo da linguagem, que a poética de Lezama Lima tem sido, reiteradas vezes, identificada com a estética barroca, na medida em que, filiada à tradição mallarmaica, instaura a estesia do suplemento, ~~ou em termos deleuzianos~~, a estesia da dobra infinita. Com efeito, enquanto categoria meta-histórica, a estética barroca é aquela que pensa a obra ou a operação infinitas. "Le Baroque, - explica Deleuze - ne renvoi pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose: il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini; pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini."¹⁸

E não é outro o movimento salientado por Lezama Lima no discurso poético, ao defini-lo como "la duración entre la progresión metafórica y el continuo de la imagen"¹⁹. No seu ensaio "Introducción a un sistema poético", o autor

detém-se, particularmente, nesse contrair-dilatar, comprimir-explodir da linguagem, que a idéia da obra implica²⁰. Embora extensa, justifica-se a citação deste fragmento:

Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago. Marcha de ese discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen. incorpora tan solo una palabra y la devuelve como el trazado de la tiza; aísla, por las intervenciones atrópicas en la seda, las acumulaciones del sentido, las destroza o dispersa, y al final se reconstruye prisionero del sentido. Interroga desdeñosamente, en la extensión que domina, y siente en esa dimensión que castiga la aparición de los objetos que entrelaza, para romperlos de nuevo en una ausencia que logra imantar su corriente. Maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de sus instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia, como de golpe en el costado o de escintilación errante detrás de la prodigiosa piel de su duración."²¹

Dobra barroca, o discurso poético lezamiano é uma modulação temporal²² que se desenvolve no jogo permanente das variações metafóricas. Os processos de substituição,

proliferação, condensação de significantes dizem respeito à tentativa perpétua de definição de uma forma, sempre fugidia²³. "... toda forma tiende a destruirse por un contenido do sucesivo", afirma Lezama Lima, ou ainda, "... nunca se esclaviza una forma que concluye extenuado su ejercicio espejeante"²⁴. Traço, esse do procedimento infinito, próprio, também, da inorganicidade das obras de vanguarda, as quais se constroem na contraposição permanente de fragmento e totalidade. Como na alegoria barroca de Benjamin, a arte de vanguarda produz o sentido a partir da reorganização de fragmentos descontextualizados, em oposição a uma totalidade orgânica²⁵. É este o princípio construtivo que Lezama Lima assinala no primitivismo plástico de Rousseau e que, pode se dizer, refere-se indiretamente ao seu próprio procedimento poético:

Es el mundo del primitivo, no hay planos de superficie ni planos de profundidad, las cosas situadas en el lienzo tienen todas una importancia sagrada, son una caligrafía descifrada desde la pequeña hoja con sus líneas de secretos laberintos, hasta el sol que apoya la selva para su penetración. Una mano tiene un destino, una hoja tiene un secreto, un árbol su ámbito. El Aduanero estudia, distribuye, reordena una mano, una hoja, un árbol y en pago de esa humildad, se le hechiza un destino, un secreto, un ámbito."²⁶

Ordenamento de fragmentos, o primitivismo plástico de Rousseau resgata a pluralidade, o dinamismo, a superposição de imagens como traços de uma estética que se opõe à monocular geometrização da ordem visual cartesiana. É nesse sentido que Lezama Lima revaloriza, numa das suas "Coordenadas habaneras", esse primitivismo, extraíndo-o de qualquer perspectiva evolucionista da história da arte:

... ya ese mundo de los primitivos se ve con la misma plenitud de otras épocas de aparente madurez, concepción y ejecución mantenían su legitimidad con respecto a la intención de arte. Si el halo de los santos no era el adecuado en el perfil de los rostros, no era por la inexistencia de una perspectiva, sino por la indistinción voluntariosa en los atributos de los bienaventurados. La distancia de los objetos a las figuras, si se lograba por achicamiento de los primeros, no era por desconocimiento de claroscuro, sino por la pertenencia animista que el hombre hacía de sus alrededores en figuras o en árboles.²⁷

É possível estabelecer, ainda, essa relação entre o primitivismo plástico e a poética lezamiana na medida em que ambos apresentam-se enquanto estéticas alternativas à hegemonia logocêntrica da modernidade. Como já foi assinalado, a feição barroca em Lezama Lima formula-se à maneira de uma estesia do excesso que, contrapondo-se ao "absolute eye" do

perspectivismo cartesiano²⁸, recobra para a arte o traço gratuito do erótico e o lúdico. A margem desse dispêndio é o ponto de junção do jogo e do impulso sexual; como diz Benjamin, "o ímpeto obscuro pela repetição não é aqui no jogo menos poderoso, menos manhoso do que o impulso sexual no amor. E não foi por acaso que Freud acreditou ter descoberto um "além do princípio de prazer" nesse ímpeto. E, de fato, toda e qualquer experiência profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro. (...) A essência do brincar não é um 'fazer como se', mas um 'fazer sempre de novo', transformação da experiência mas comovente em hábito"²⁹. Enquanto reiteração incessante, esse gesto erótico testemunha a impossibilidade de uma representação absoluta. E é na margem desse excesso, nessa manifestação melancólica de um desejo irrealizável³⁰ que a estética barroca coloca em crise o absolutismo de uma identidade logocêntrica.

Porém, enquanto regime alternativo à legibilidade racionalista, o barroco lezamiano impõe-se na América Latina, não só como manifestação de uma nova estética³¹, mas como traço definidor de uma tipicidade americana. Deslocando a dobra barroca desde o artifício

verbal em direção a uma dimensão natural; Lezama Lima faz do suplemento, do excesso, o elemento fundante de uma imagem diferenciada do continente:

Cuando en el tratamiento barroco de las frutas, un Góngora se acerca de la opilada camuesa, subrayándole que pierde el amarillo ante el acero del cuchillo, o un canónigo Soto de Rojas, encuentra que el melocotón al ser cortado sangra, tienen ambos que ir a una marcha verbal, en donde la exageración de los primores, revela que el exceso está en la verba, que subraya un encuentro menor, una golosina de melindres. Pero en el paisaje americano, y ahora lo insistimos de nuevo, lo barroco es la naturaleza. Es decir que un papayo, mantequilla de las frutas, o una guanábana, plateado pernil de la dulzura, recibiese el tridente de la hipérbole barroca, sería un grotesco, imposible casi de concepción. Lo barroco, en lo americano nuestro, es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta, lo barroco es el opulento sujeto disfrutante, prendido al corpachón de unas delicias, que en las miniaturas de la Persia o Arabia, eran sopladitas escarlatas, yema de los dedos, o pelusillas.³²

Traço estético e feição natural, o barroco opera num espaço intersticial entre natureza e cultura, funcionando como princípio de reconhecimento e diferenciação de uma imagem americana. Imagem pela qual toda paisagem dissolve-se numa paisagem de cultura, isto é: "mundo exterior con el cual ya el hombre ha dialogado, haciéndolo suyo por definición y

subrayado sensible. Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrado en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece ser lo propio, del hombre."33

A partir da poesia...

Âmago da poética lezamiana, a imagem traspassa os limites do estético e penetra no âmbito histórico; instaura-se, assim, uma nova perspectiva historiográfica que visa descentrar tanto o continuismo das teorias evolucionárias quanto o pessimismo das constantes históricas. Deconstruindo as "grandes narrativas" que marcaram a modernidade, segundo as quais a história é pensada "como uma unidade, ou refletindo certos princípios unificadores de organização e transformação"34, Lezama Lima resgata o conceito de ficção de Curtius como fundamento para a configuração de uma nova visão histórica. "Una técnica de la ficción - afirma Lezama Lima - tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede

precisar."35

Baseada nas transposições metafóricas do sistema poético, essa nova visão histórica põe em circulação uma pluralidade de imaginários culturais, quebrando, assim, com a concepção linear e evolutiva do desenvolvimento temporal:

... hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veintiún tipos de culturas, establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia. Es decir, la imaginación etrusca, la crolingia, la bretona, etcétera, donde el hecho, al surgir sobre el tapiz de una era imaginaria, cobró su realidad y su gravitación. Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable. (...)

Sorprendido ya ese cuadro de una humanidad dividida por eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes, es más fácil percibir o visualizar la extensión de esse contrapunto anímico, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico".36

Como explicita o título do ensaio, é "a partir da poesia" que Lezama Lima ativa o dinamismo metafórico das eras imaginárias, prefigurando, dessa maneira, novas modalidades historiográficas que questionam os limites discursivos³⁷. Nesse ensaio, o autor faz convergir os eixos do sincrônico e do diacrônico

ao convocar as imagens históricas "donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales"³⁸.

Peculiares cronotopos³⁹, as eras imaginárias propostas por Lezama Lima aproximam-se do pensamento selvagem, na medida em que, também, aspiram a apreender o mundo a partir de condensações espaço-temporais. Com efeito, o traço característico do pensamento selvagem, explica Lévi-Strauss, é ser intemporal e o seu conhecimento do mundo assemelha-se "ao que oferecem num quadro espelhos fixos em paredes opostas e que se refletem um ao outro (assim como aos objetos colocados no espaço que os separa) mas sem serem rigorosamente paralelos. Forma-se simultaneamente uma multidão de imagens, nenhuma das quais é exatamente parecida com as outras; por conseguinte cada uma delas traz apenas um conhecimento parcial da decoração e do mobiliário, mas seu agrupamento se caracteriza por propriedades invariantes que exprimem uma verdade. O pensamento selvagem aprofunda seu conhecimento com o auxílio de imagines mundi. Ele constrói edifícios mentais que lhe facilitam a inteligência do mundo na medida em que se lhe assemelham"⁴⁰. É neste sentido, de abolição das categorias espaço-temporais, que Lezama Lima afirma que "... la

imago es un potencial, una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo. La vieja pregunta aristotélica, que jamás aminorará su enorme enigma interrogante: ¿cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago"⁴¹.

Como no jogo especular das imagines mundi do primitivo, as eras imaginárias lezamianas reorganizam identidades e diferenças abrindo-se, assim, às possibilidades paradoxais do "simulacro": essa capacidade de ser simultaneamente o mesmo e o outro, de se expressar a si mesmo através do outro. "... simuler n'est-il-pas 'venir ensemble', être en même temps que soi, et décalé de soi? être soi même en ce cet autre lieu, qui n'est pas l'emplacement de naissance, le sol natif de la perception, mais a une distance sans mesure, à l'extérieur le plus proche? Être hors de soi, avec soi, dans une avec où se croisent les lointains"⁴². —Nessa distância paradoxal do simulacro configura-se, para Lezama Lima, a imagem da América Latina, ao estabelecer como momento fundante o olhar desconcertado dos cronistas das índias. Numa relação dialógica com a alteridade, o conquistador, provindo do caos hispânico medieval, embaralha semelhanças e diferenças, na tentativa de apreender o outro a

partir da imagem de si mesmo⁴³. Assumindo os riscos dessa "operação narcísica"⁴⁴, pela qual o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, Lezama Lima afirma que "na América, nos primeiros anos da conquista, a imaginação não foi 'a louca da casa', mas um princípio de agrupamento, de reconhecimento e de legítima diferença"⁴⁵. Aliás, com a finalidade de conjurar os perigos de uma relação reflexa com a alteridade, o escritor cubano desenha o espaço gnóstico americano, o qual não se entrega passivamente às impressões imagéticas do mundo europeu, mas opõe a resistência de uma paisagem sempre indescifrável.

Desde entonces, todas las innovaciones poéticas vienen de nuestro paisaje americano. Un poeta con paisaje que lo rebasa, con una novedad que lo tunde, con interrogaciones para las cuales todavía su palabra no está hecha, pero donde un vegetal desconocido trepa sobre el hombre, convirtiendo al poeta en un vegetal acompañante, donde no se sabe cuál es el organismo dependiente y cuál es el libertado.⁴⁶

Deshierarquizadas as relações culturais pela resistência do espaço gnóstico e pela ação transformadora da imagem, desdobra-se uma era americana que, partindo das crônicas inaugurais, encontra na transgressão barroca e na circunstância histórica do romantismo, os

momentos chaves para a delimitação de uma identidade diferenciada⁴⁷.

Acerca de uma teleologia insular

É evidente que uma aproximação poética à história e à arte, tal como a que propõe o sistema lezamiano, permite, fundamentalmente, subverter as hierarquias nas relações culturais. É assim como as relações entre as culturas configuram-se à maneira de um entrecruzamento de imagens, uma rede, um texto, que pode ser percorrido num movimento reversível. Segundo a idéia bakhtiniana, conceber a cultura como texto significa pensar que "não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado entre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre"⁴⁸. Pode-se afirmar, então, que enquanto entrecruzamento de fronteiras, a textualidade cultural desenhada pela poética lezamiana, consegue neutralizar as categorias

positivistas de influência e evolução, nivelando, assim, a relação do particular cubano com a cultura universal.

Questionar o relacionamento de produções particularizadas no marco de uma universalidade cultural, significa pensar que esta última só existe num "processo de expansão em que respostas não etnocêntricas são dadas aos valores da metrópole"⁴⁹. Portanto poder-se-ia afirmar que é a partir de uma tentativa de "inserção diferencial" no quadro duma cultura universal, que o sistema poético lezamiano visa conjurar o poder homogeneizador do pensamento ocidental. Neste sentido, os processos de transmutações culturais - expressão muitas vezes usada pelo autor - parecem definir o modelo de encontro das tradições culturais diferenciadas; porém, essas confluências transmutativas aproximam-se mais da idéia de síntese que da de confronto. É pertinente lembrar aqui, que essa tendência à síntese havia sido salientada ao configurar a arte do Aleijadinho como a síntese hispanonegróide da estética barroca imperante. Aliás, essa leitura reitera-se na hora de analisar, já no século XX, o encontro da pintura cubana com a proposta estética cubista. Num ensaio de 1964, Lezama Lima explica essa outra transmutação:

El verdadero aprendizaje de Amelia Pélaez, comienza con los ejercicios del cubismo. Como lo que estaba detrás del cubismo era un ascetismo a la española y coronando ese ascetismo los extensos planos blanquísimos y hieráticos de Zurbarán, fue ese inicial cubista en nuestra pintora un revisar de la gran tradición. Punto de acercamiento de dos tradiciones, pues mientras la tradición europea le enseñaba lo que había de suprimirse en el cuadrado de la tela, la otra tradición nuestra lo llenaba de todos los comienzos en las playas inaugurales. Una tradición que la llevaba, en el estudio de los estilos, a incorporar la historia universal como si fuera el mediodía. No rechazar es siempre el rayo que penetra. 50

Para Lezama Lima, então, o cubismo de Amelia Pélaez conforma-se nos limites do cubano e do universal, à maneira de uma síntese unitiva que busca a definição de uma expressão plástica diferenciada. Em 1968 o escritor cubano reflete mais uma vez sobre a estética da pintora, e reitera as idéias ao afirmar que ela "adquirió una forma dentro de la polémica contemporánea. Trabajó por gentiles aproximaciones un estilo criollo, que era también universal, donde lo criollo volvía a abrir los ojos de lince al lado de Argos; La cuenca mediterránea, en ella, como en los mejores, se abría como un Atlántico, que era el verdadero mar nuestro, de nuevo de lo criollo a lo universal, donde la levitación de la sirens oscilaba en la línea del horizonte. Partía de una fruta, de una cornisa, de un

mantel, y al situarlo en la lejanía, en la línea del horizonte, lo reconocíamos como lo mejor nuestro, distinto en lo semejante"⁵¹.

Para esse reconhecimento do próprio, essa inserção diferencial no contexto de uma cultura universal, Lezama Lima propõe a definição de uma "teleologia insular", expressão que reúne em si tanto a idéia do traçado de uma finalidade cultural, quanto a diferenciação de uma sensibilidade, pensada a partir da peculiaridade geográfica cubana. Desenvolvida, fundamentalmente, no "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", essa idéia da insularidade constrói-se relacionalmente, ora em contraposição a uma sensibilidade continental, ora em oposição a uma expressão mestiça⁵².

Com efeito, seguindo a distinção feita por Frobenius entre culturas do litoral e culturas continentais, o escritor cubano aproxima a sensibilidade insular às primeiras, ao reconhecer nelas o traço do desarraigamento, da ausência de uma paisagem própria. Vale dizer, uma experiência de descentramento que provoca a busca permanente de uma identidade, e que, na sua ânsia de diferenciação, rejeita as soluções integradoras das teses continentalistas⁵³. Assim, é no trabalho da ressaca marinha onde a insularidade encontra a expressão metafórica do seu contraste com a sensibilidade continental:

... la resaca (...) es quizá el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del símbolo de nuestro sentimiento de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas, mientras que los trabajos de incorporación se lastran en un bizantinismo cuyo límite está en producir en el litoral un falso espejismo de escamas podridas, en crucigramas viciosos.⁵⁴

Feita a distinção com referência à sensibilidade continental, Lezama Lima precisa, ainda, deslindar do insular qualquer traço de uma expressão mestiça. Com efeito, enraizado numa essencialidade poética⁵⁵, esse mito da insularidade toma distância com relação às propostas estéticas centradas na idéia das misturas étnicas, tais como a linha afro-cubana, representada pelos ritmos poéticos de Nicolás Guillén ou pelas primeiras narrativas de Alejo Carpentier. Isto obriga a assinalar o distanciamento da poética lezamiana de uma modalidade do primitivismo que, nos decênios de 1920-1940, centrou o seu interesse nos aportes culturais africanos na América Latina⁵⁶. As seguintes citações exemplificam de que maneira essa essência poética insular, proposta por Lezama Lima, contrapõe-se a uma expressão fundada na diversidade dos encontros étnicos:

Los problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan. Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza. Entre nosotros han existido mestizos que han intentado expresarse dentro de los cánones del parnasianismo, y gran parte de la poesía afrocubana, en cambio, es de poetas de raza blanca. Se ve que una cosa es el mestizaje otra abogar por una expresión mestiza. (...)

La poesía será siempre amor absoluto o definido rencor. Abogar por una expresión mestiza es intentar un eclecticismo sanguinoso. (...)

Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo mismo que habitar los detalles sin asegurarse de la legitimidad de una sustancia. Hasta ahora hemos preferido los detalles, gozosos de su presencia más grosera, de sus exigencias más visibles, sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista. (...) ⁵⁷

Conforme estas afirmações, poder-se-ia considerar que o mito da insularidade tenta recuperar para a expressão cubana um espaço particular no contexto de uma cultura universal, na medida em que apela, poeticamente, às essências constitutivas últimas de um humanismo universal⁵⁸. No entanto, essa teleologia insular refere-se, também, a um projeto sócio-cultural específico, que visa desenvolver uma consciência nacional, no marco de um país que, naqueles anos, carecia de uma finalidade histórica legítima⁵⁹. Nesse sentido, a experiência da revista Orígenes apresenta-se como paradigmática

no seu propósito de concretizar uma representatividade cultural cubana, sem abandonar, porém, a marca cosmopolita da época⁶⁰.

Produto de tentativas precedentes⁶¹, a revista Orígenes aparece pela primeira vez na primavera de 1944, e sua publicação prolongar-se-á até o ano de 1956. Vários traços definem o programa de Orígenes: a representatividade histórico-cultural já salientada, a integração da literatura com outras manifestações artísticas, a ruptura do fatalismo genealógico, o resgate do cubano, a contemporaneidade universal, o espírito latino-americanista, a pluralidade poética do grupo⁶². Sem se reconhecer como geração, o grupo da revista Orígenes lança o seu projeto insular na dupla tentativa, por um parte, de participar diferencialmente das políticas estéticas do momento (respondendo, assim, às exigências cosmopolitas da época), e pela outra, de se incorporar ao legado universal de um tipo "humanista" de cultura.

Assimilações e reminiscências

Retomando a tensão particular-universal, poder-se-ia dizer que é a partir desse jogo contrapontístico que se traçam os contornos de

uma expressão insular. Assim parece explicitá-lo Lezama Lima ao descrever a dança de Alicia Alonso:

... lo que ella baila es nuestra historia en relación con la historia universal. Lo más sutil y profundo de nuestra historia se aclara con su arte incomparable. Como todo gran artista lo que ella resuelve y plantea es la historia inmediata en función de la historia ideal, arquetípica, lejana, pero poseída en su raíz secreta. Un movimiento perfecto del cuerpo en los torbellinos del tiempo, una rotación dentro de la intensidad perfectamente realizada, atesoran momentos históricos que parecían indescifrables. Si ella baila una obra del siglo XVIII nos está resolviendo vitrales de Amelia Péláez. Cuando nos entrega una obra de raíz dionsíaca de Stravinsky, nos parece oír alguna de las grandes oraciones de la tradición revolucionaria. Así su obra resuelve un contrapunto ideal entre lo abstracto y lo histórico, entre lo que no parece apoyarse en el acontecimiento y lo que ofrece la chispa inmediata".⁶³

Repetindo os movimentos dessa dança, a literatura, ainda, delineia-se diferencial e historicamente, no quadro mais vasto de uma cultura universal⁶⁴. Porém, é preciso insistir que, na perspectiva lezamiana, essa relação não implica uma subordinação. Longe disso, e como já foi assinalado, o sistema poético de Lezama Lima desenha o âmbito cultural à maneira de uma textualidade, vale dizer, um espaço plural, descentrado e utópico, onde se apaga toda

possibilidade de relacionamento hierárquico⁶⁵. Nesse peculiar contexto, os processos de transmutações culturais trabalham pela re-elaboração das tradições outras, aquelas historicamente já configuradas e transmitidas, à América Latina, pela via ilegítima de uma herança colonial. Embora se saliente essa voracidade sincrética como traço cultural do latino-americano⁶⁶, isto não significa que o escritor cubano desconheça os conflitos que carrega toda situação de confronto cultural. Ele mesmo afirma que "una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, reado"⁶⁷.

Traço cultural latino-americano, o processo de "assimilação criadora" opera transgressivamente ao liberar as relações culturais de todo condicionamento causal, de todo determinismo evolucionista, questionando, assim, as bases do historicismo positivista. Nas trilhas do pensamento eliotiano, Lezama Lima afirma que "en un desarrollo causal cronológico, la historia se vuelve monótona y empobrecida cuando en realidad hay una sincronización, un seguimiento, una simultaneidad y todo lo que es creador se agolpa en un primer plano"⁶⁸. Rejeitando, portanto, os continuismos historicistas tradicionais, o escritor cubano

reatualiza a inversão borgeana ao dizer que "en general un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias (...) Las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas"⁶⁹.

Próximo da idéia de influência desenvolvida por Harold Bloom⁷⁰, esse procedimento de assimilação criadora configura-se à maneira de processos de desleitura, de desvios, de formas impertinentes de apropriação. Também em Lezama Lima, então, o bom poeta furta. De Rubén Darío afirma:

No importa que a veces le sorprendamos la malicia, mezclando el paño fino con el harapo. Si mira una medalla, Rapto de Deyanira, con análogo motivo nace ya su verso: 'Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella'. Nada le importa la prioridad, comprende que todo tiene su dueño y que es imprescindible el rapto.⁷¹

Nesse questionamento de prioridades, Lezama Lima formula outros procedimentos poéticos que abrem novas vias às leituras críticas, as quais visam, fundamentalmente, quebrar com as filiações impostas. É nesse sentido que postula a noção de "potência de raciocínio reminiscente" como método crítico poético. Entre o 'raciocínio sugestivo' de Poe e a força criadora da memória, esse método propõe afastar as leituras críticas de pueris

constatações de influências.

Ese procedimiento puede habitar un detalle, convirtiéndolo por la fuerza de su mismo aislamiento, en una esencia vigorosa y extraña; no detenerse en los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro anterior, sino aproximándose al instrumento verbal en su forma más contrapuntística, encontrar la huella de la diferenciación, dándole más importancia que a la influencia enviada por el texto anterior al punto de apoyo, rápido y momentáneo, en el que se descargaba plenamente. Así, por ese olvido de estampas esenciales, hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos, que prescinden del misterio del eco. Como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales".⁷²

Formas impertinentes de apropriação, essas práticas de leitura (a assimilação criadora e o raciocínio reminiscente) esfacelam os encadeamentos genealógicos e instauram, assim, inéditas linhagens histórico-literárias. Nesse sentido, no marco de uma história imagética da poesia cubana⁷³, Lezama Lima recupera, mais uma vez, a Martí enquanto escritor paradigmático, aquele que "como americano podía permitir se ese esplendor de la asimilación creadora"⁷⁴. E, ainda, evidencia-se que o próprio Lezama Lima potencia esse procedimento na sua discursividade, e chega a afirmar que "el original se invenciona sus citas, haciendo que

tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se las injerta, que aquel que tenía en el cual fueron extraídas"75.

NOTAS

- ¹Cf. GIDDENS, A. As consequências da modernidade. Op.cit., p.14-15.
- ²Cf. CASTORIADIS, C. A instituição imaginária da sociedade. Op.cit., p.389.
- ³Abel Prieto afirma que "hay un desfase entre el camino seguido por la reflexión de Lezama, cada vez más coherente, sistemática y abarcadora, cada vez más afincada en una mirada integral sobre el mundo, y el desarrollo de su poesía, donde se va imponiendo una pupila fraccionada y un mecanismo asociativo más y más libre...". Em "Lezama entre la poética y la poesía", Revista Iberoamericana, Vol. LVII, nº 154, enero-marzo 1991.
- ⁴"Interrogando a Lezama Lima". Em SIMON, Pedro. Recopilación de textos sobre Lezama Lima. La Habana, Seria Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970. p.34.
- ⁵PRIETO, Abel. Op.cit.
- ⁶As citações encontram-se reunidas no ensaio "Las imágenes posibles" e, ainda, nos "Apuntes para una conferencia sobre Paradiso", reproduzidos em Paradiso. Edición crítica coordinada por Cintio Vitier, Madrid, Collección Archivos, T.3, 1988.
- ⁷Cf. GARCIA MARRUZ, Fina. "La poesía es un caracol nocturno". Em Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima: Poesía. Madrid: Fundamentos, 1984. p.251.
- ⁸BENJAMIN, W. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.50-51.
- ⁹LEZAMA LIMA, J. "Introducción a un sistema poético". Obras Completas. Op.cit., p.421.
- ¹⁰Adorno afirma que "lo que hay de determinable en las deficiencias de todos los conceptos obliga a recurrir a otros, y así brotan esas constelaciones que son las únicas en poseer algo de la esperanza del nombre. A este se acerca el lenguaje filosófico negándolo. Tal negación crítica en las palabras su pretensión de verdad inmediata, que es casi siempre la ideología de una identidad positiva, real entre palabra y cosa". Em ADORNO, T. Dialéctica Negativa. Madrid: Taurus, 1975. p.58-59.
- ¹¹Adorno explica que "el concepto tiene una exigencia de invariabilidad, que es la que crea el orden frente a la fluidez de su contenido. Esta es negada por la forma del concepto, también en esto "Falsa". (...) Antes de todo contenido, el concepto en sí independiza su propia forma frente a los contenidos. Por de pronto el principio de identidad; algo que es postulado simplemente por su utilidad para pensar, es tomado por una realidad en sí, firme y constante". Ibidem, p.156-157.

- 12 LEZAMA LIMA, J. "Introducción a un sistema poético". Obras Completas. Op.cit., p.420.
- 13 "Sólo las contelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el plus que quiere ser por más que no lo pueda". ADORNO, T. Dialéctica Negativa. Op.cit., p.165.
- 14 Rubén Ríos Avila, no seu ensaio "La imagen como sistema", retoma esses versos para abordar o sistema poético de Lezama Lima a partir da tensão metáfora-conceito. Ele afirma: "Toda definición se asume como completa y autosuficiente. La idea de una definición mejor, precisamente por depender de otras definiciones, termina cuestionando su propia vigencia. Cada concepto es una metáfora y cada metáfora intenta ser la fijación de su concepto. La metáfora no es aquí el modo figurado de un sentido propio (...), sino la escena de una pluralidad donde lo propio y lo figurado, es decir, la estabilidad del concepto y el desfondamiento de la metáfora coexisten recíprocamente". Em Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Op.cit., p.128-129.
- 15 Cf. LEZAMA LIMA, J. "Sobre poesía". Imagen y posibilidad. La Habana: Letras Cubanas, 1981. p.129.
- 16 LEZAMA LIMA, J. "Al llegar la poesía a su identidad...". Imagen y posibilidad. Op.cit., p.131.
- 17 PELEGRIN, B. "Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético". Em Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Op.cit., p.231.
- 18 DELEUZE, G. Le pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, 1988. p.5.
- 19 LEZAMA LIMA, J. "A partir de la poesía". Obras Completas. Op.cit., p.822.
- 20 Cf. DELEUZE, G. Le pli. Leibniz et le baroque. Op.cit., p.16.
- 21 LEZAMA LIMA, J. "Introducción a un sistema poético". Obras Completas. Op.cit., p.397.
- 22 A partir da filosofia leibniziana, Deleuze explica que o novo estatuto do objeto já não estabelece uma relação entre esse objeto e um molde especial, isto é, com uma relação forma-matéria, mas com uma modulação temporal que implica tanto uma variação contínua da matéria quanto um desenvolvimento contínuo da forma.
- 23 Para uma análise detalhada desses procedimentos discursivos, consultar SARDUY, Severo. "El barroco y el neo-barroco". Em América Latina en su literatura. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1986.
- 24 LEZAMA LIMA, J. "Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas". Imagen y posibilidad. Op.cit., p.83 e 86.

- 25 Pater Bürguer estabelece essa relação entre o conceito de alegoria benjaminiana e a obra de arte inorgânica na sua Teoría de la Vanguardia. Trad. J. García. Barcelona: Península, 1987.
- 26 LEZAMA LIMA, J. Oppiano Licario. Barcelona: Bruguera, 1985. p. 41.
- 27 Idem. "Sucesivas o las coordenadas habaneras". Obras Completas. Op. cit., p. 685.
- 28 Martin Jay, no seu ensaio "Scopics Regimes of Modernity", aborda a modernidade como um momento regulamentado pelo visual, um período 'ocular-cêntrico' diz ele. Dos diversos regimes que analisa, o denominado 'perspectivismo cartesiano' apresenta-se como hegemônico, e dele afirma: "Cartesian perspectivalism was thus in league with a scientific world - view that no longer hermeneutically read the world as a divine text, but rather saw it as situated in a mathematically regular spacio-temporal order filled with natural objects that could only be observed from without by the dispassionate eye of the neutral researcher". Em Modernity and Identity. Edited by Scott Lasch - Jonathan Friedland. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1992.
- 29 BENJAMIN, W. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. Marcus V. Mazzari. São Paulo: Summus, 1984. p. 74-75.
- 30 Numa leitura do poema "Lecygne" de Baudelaire, Jean Starobinski afirma que "l'allegorie serait de la sorte le comble de la mélancolie: un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse... La pensée toutefois, dans ce poème, se meut d'allégorie en allégorie. Elle engendre ainsi un mouvement évocatoire qui se développe, (...) jusqu'à laisser le poème ouvert, dans un suspens irritant. La pétrification n'a donc pas eu lieu, bien qu'elle ait été affirmée. Et peut-être n'a-t-elle été affirmée que pour être conjurée". Em La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire. Paris: Julliard, 1989. p. 75.
- 31 Neste ponto é importante resgatar a distinção feita por Julio Cortázar entre a expressão "barroca" de Lezama Lima e a de Alejo Carpentier, dividindo, assim, as águas no vasto campo da narrativa latino-americana. Ao falar do caráter hermético da prosa lezamiana, Cortázar afirma: "En la Argentina, en todo caso, se tiende a hurtarle el cuerpo al hermetismo, y Lezama no sólo es hermético en sentido literal por cuanto lo mejor de su obra propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas históricas, psíquicas y literarias vertiginosamente combinadas dentro de un sistema poético en el que con frecuencia un sillón Luis XV sirve de asiento al dios Anubis, sino que además es formalmente hermético, tanto por un candor que lo lleva a suponer que la más heteróclita de sus series metafóricas será perfectamente entendida por los demás, como porque su expresión es de un barroquismo original (de origen, por oposición a un barroquismo mis en page como el de un Alejo Carpentier)". Em "Para llegar a Lezama Lima". Recopilación de Textos sobre José Lezama Lima. Op. cit., p. 149.

- 32 LEZAMA LIMA, J. "Corona de la frutas". Imagen y posibilidad. Op.cit., p.134.
- 33 LEZAMA LIMA, J. "Sucesivas o las coordenadas habaneras". Obras Completas. Op.cit., p.668.
- 34 GIDDENS, A. As conseqüências da modernidade. Op.cit., p.15.
- 35 LEZAMA LIMA, J. La expresión americana. Obras Completas. Op.cit., p.285.
- 36 Ibidem, p.286-287.
- 37 Roland Barthes, ao questionar a tradicional tipologia dos discursos, pergunta-se pela legitimidade de oposições tais como discurso poético vs. discurso romanesco, ou narrativa de ficção vs. narrativa histórica. "A respeito desse último ponto - explica Barthes - é que se gostaria de propor aqui algumas reflexões: a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da 'ciência' histórica, colocada sob a caução imperiosa do 'real', justificada por princípios de exposição 'racional', essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama?" Em "O discurso da história". O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.145.
- 38 LEZAMA LIMA, J. "A partir de la poesía". Obras Completas, op.cit., p.835.
- 39 Remetemos, aqui, ao conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtine como a "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura (...). No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico". Em Questões de literatura e de estética. A teoria do romance, op.cit., p.211.
- 40 LEVI-STRAUSS, C. O pensamento selvagem, op.cit., p.291.
- 41 LEZAMA LIMA, J. Oppiano Licario, op.cit., p.173.
- 42 FOUCAULT, M. "Distance, Aspect, Origine". Tel Quel. Théorie d'ensemble. Paris: Seuil, 1968. p.14.
- 43 "O cronista das Índias - afirma Lezama Lima - leva o romance de cavalaria à paisagem. A maneira de Bernal Diaz del Castillo revela que leu e ouviu relatos de livros de cavalaria. O bosque se povoa de feitiços e a flora e a fauna são objeto de reconhecimento em relação com os velhos bestiários, fabulários

- e plantas mágicas. (...) Gonzalo Hernández de Oviedo chama os lagartos de dragões. Cada animalzinho recém-descoberto leva os conquistadores à recordação de Plínio o Velho. Primeiro consideravam a semelhança com prudência e depois a diferença com os outros animais conhecidos numa forma de acentuação violenta". Em "Imagem da América Latina". FERNANDEZ MORENO, C. (coord.). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 44 Silviano Santiago explica que, dentro de uma perspectiva etnocêntrica, "a experiência da colonização é basicamente uma operação narcísica, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única da sua alteridade. Ou melhor: perde a sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu)". Em "Apesar de dependente, universal". Vale quanto pesa. São Paulo: Paz e Terra, 1982. p.15.
- 45 LEZAMA LIMA, J. "Imagem da América Latina". FERNANDEZ MORENO, C. (coord.). América Latina em sua literatura, op.cit., p.482.
- 46 LEZAMA LIMA, J. "Convocatorias y jurados". Imagen y Posibilidad, op.cit., p.122-123.
- 47 Cfr. idem. "Imagem da América Latina". FERNANDEZ MORENO, C. América Latina em sua literatura, op.cit., p.484-485.
- 48 BAKHTINE, M. Questões de literatura e de estética. Teoria do romance. Op.cit., p.29.
- 49 SANTIAGO, S. "Apesar de dependente, universal". Vale quanto pesa, op.cit., p.23.
- 50 LEZAMA LIMA, J. "Amelia". Imagen y Posibilidad, op.cit., p.76.
- 51 Idem. "En la muerte de Amelia Peláez". Imagen y Posibilidad, op.cit., p.80.
- 52 A idéia do 'insularismo' enquanto conceito que se constrói relacionalmente, é desenvolvida por Arnaldo Cruz-Malave, no seu artigo "Lezama Lima y el 'insularismo': una problemática de los orígenes". Em Ideologies and Literature. Vol. 3, nº 2, Fall 1988.
- 53 Comparando situações de insularidade, Lezama Lima afirma: 'Que los ingleses han estado prestos a reconocer una diferenciación insular se evidencia en que ellos han iniciado el determinismo. El determinismo de Taine se debe principalmente a la atracción ejercida en él por Spencer, por Hume y por Darwin. Además, siempre que se ha formulado la tesis de la unidad moral de Europa, Inglaterra no se ha considerado aludida. De igual manera, nosotros los cubanos nunca hemos hecho mucho caso de la tesis del hispanoamericanismo, y ello señala que no nos sentimos muy obligados con la problemática de una sensibilidad continental. La estabilidad y la reserva de una sensibilidad continental contrastan con la búsqueda superficial ofrecida por nuestra sensibilidad insular. El mexicano es fino y discreto,

ama la palabra larga y con sordina; nosotros, excesivos y falsamente expresivos, ofrecemos nuestra tragedia en "comino de chiste criollo", como ha dicho la Mistral". Em Coloquio con Juan Ramón Jiménez". Obras Completas, op.cit., p.49-50.

54 Ibidem, p.50.

55 Explica Lezama Lima: "Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el Mito, es posible que éste se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal". Ibidem, p.51.

56 Cfr. COULTHARD, G.R. "La pluralidade cultural". Em FERNANDEZ MORENO, C. América Latina em sua literatura, op.cit., p.49-56.

57 LEZAMA LIMA, J. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez". Obras Completas, op.cit., p.57-59.

58 Cfr. RENSOLI, L. e FUENTES, I. Lezama Lima: una cosmología poética. La Habana, Letras Cubanas, 1990. p.112-115.

59 Em reiteradas oportunidades, os escritores do grupo de Orígenes referem-se ao clima de frustração cultural e política imperante, naqueles anos, em Cuba. Citamos um desses depoimentos: "Hemos visto como la ausencia de finalidad en que cae la vida republicana, el círculo vicioso de una agitación política sin sentido histórico profundo, la volatilización del destino y la consiguiente, pavorosa nada (o dígame causalismo, facticidad, banalidad, absurdo) en que ha venido a parar el país, constituye el muro donde se han estrellado los esfuerzos de algunos poetas nuestros por rescatar la finalidad en el reino autónomo de la creación verbal. Pues bien, en la primera carta que recibí de José Lezama Lima, en enero de 1939, recuerdo que me decía: 'Ya va siendo horas de que todos nos empenemos en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor'. Estas palabras me sonaron entonces oscuramente. Hoy creo comprenderlas". VITIÉ, C. "La poesía de J.L.L. y el intento de una teleología insular". Em Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, op.cit., p.86.

60 Esse traço comopolita manifesta-se, fundamentalmente, nos autores traduzidos (Woolf, Eliot, W. Stevens, H. James, L. Aragon, A. Camus, etc.) e, ainda, nas colaborações internacionais: J.R. Jiménez, Pedro Salinas, V. Alexandre, etc. As cartas entre Lezama Lima e Rodriguez Feo testemunham esse interesse internacionalista da revista. Cfr. RODRIGUEZ FEO, J. Mi correspondencia con Lezama Lima. La Habana, Unión, 1989.

61 Antes da revista Orígenes, Lezama Lima havia passado por empreendimentos similares: Verbum, Espuela de Plata, Nadie parecía.

62 Para uma análise detalhada da revista, consultar: RICCIO, A. "Los años de Orígenes" e PRATS SARIOL, J. "La revista Orígenes". Ambos os artigos encontram-se no Coloquio

Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: poesía, op. cit.

63 LEZAMA LIMA, J. "Fiesta de Alicia Alonso". Imagen y Posibilidad, op. cit., p. 113.

64 Diz Lezama Lima, numa avaliação da literatura cubana:
 "Después de ese largo viaje por las más diversas literaturas, que mostraban casi siempre la soberanía de un inmenso orgullo, adquiría el convencimiento de que podíamos mostrar con entera confianza lo hecho en poesía entre nosotros. Pero aún después de haber estudiado con el más cuidadoso detenimiento la literatura universal, podíamos estar convenidos de que el grupo de nuestros poetas del siglo XIX -- Heredia, la Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, Juan Clemente Zenea, Julián del Casal, Juana Borrero, y José Martí, superan a cualquier grupo de poetas que muestre cualquier nación de nuestra habla. (...) Pero para llegar a esa penetración de lo nuestro, como ya he señalado anteriormente es necesario una circunvalación por todo el panorama de la literatura mundial". Em, "Palabra para los jóvenes". Imagen y posibilidad, op. cit., p. 125-126.

65 Cfr. BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". O rumor da língua. São Paulo; Brasiliense, 1988.

66 Saúl Yurkievich em "La expresión americana o la fabulación autóctona" afirma que "a semejanza de su obra de creación imaginaria, Lezama Lima concibe a América como voracidad sincrética, como un gran estómago capaz de asimilar manjares de cualquier origen, todo lo que incite su apetito: América digesta, apta para participar en el festín de todas las culturas, la de la digestión universal, metamorfósica, dotada de la máxima potencial frutiva y asimilativa". Em Revista Iberoamericana, Vol. LVII, Enero-Marzo, 1991, Nº 154.

67 LEZAMA LIMA, J. "Julián del Casal". Obras Completas, op. cit., p. 66.

68 Idem. "Interrogando a Lezama Lima". Em Recopilación de textos sobre Lezama Lima, op. cit., p. 32.

69 Ibidem, p. 32.

70 "A Influência Poética - quando envolve dois poetas autênticos, fortes - procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida". BLOOM, Harold. A angústia da influência. Uma leitura da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 62.

71 LEZAMA LIMA, J. "Rubén Darío". Imagen y Posibilidad, op. cit., p. 52.

72 Idem. "Julián del Casal". Obras Completas, op. cit., p. 70.

73 Cfr. Idem. "Hallazgo, encuentro, descubrimientos". Unión
Revista de Literatura y Arte. La Habana. diciembre, 1991.

74 Idem. "Interrogando a Lezama Lima". En Recopilación de textos
sobre Lezama Lima, op.cit., p.33.

75 Idem. "Las imágenes posibles". Obras Completas, op.cit.,
p.848.

CARTOGRAFIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS

Inserida nas atuais polêmicas de modernidade/pós-modernidade, a questão do primitivo representa, num duplo movimento, por uma parte, uma solução simbólica da crise da identidade cultural do Ocidente, e pela outra, uma repressão do problema, deslocado no seu inconsciente político. Assim o explica Hal Foster quando afirma que "the primitive is a problem, a crise in cultural identity, which a west moves to resolve: hence the modernist construction "primitivism", the fetishistic recognition-and-disavowal of the primitive difference. The ideological resolution renders it a "non-problem" for us. On the other hand, the resolution is only a repression: delayed in our political unconscious, the primitive returns uncannily at the moment of its potential eclipse. The rupture of the primitive, managed by the moderns, becomes our posmodern event"¹.

Com efeito, enquanto problema da modernidade, a presença do primitivo coloca em crise a identidade cultural do Ocidente, na medida em que provoca o surgimento do Outro, vale dizer, a irrupção da diferença no âmbito do Mesmo. Neutralizado na abstração conceitual de "primitivismo", essa diferença é incorporada à identidade ocidental, ora a partir de concepções evolucionistas, ora a partir de operações dialéticas. Numa tentativa de interferir nesse processo incorporativo, postulamos a ressemantização do conceito de primitivo, com o propósito de recuperá-lo enquanto elemento perturbador dos efeitos padronizadores da modernidade. Nesse sentido, associamos o conceito à idéia de transgressão formulada por Bataille (e, posteriormente, retomada por Foucault), a qual, construída a partir do paradoxo, "remarks limits even as it violates them, it restores an outside even as it testifies to its loss"².

A partir desse gesto transgressivo, que desestrutura o jogo dialético, tentamos reenquadrar o primitivismo postulado pelas estéticas modernistas de Mário de Andrade e de Lezama Lima. Noutras palavras, visamos diferenciar programas estético-políticos. Com efeito - e como já assinalamos - os primitivismos eurocêntricos configuram-se como

saídas revitalizadoras de uma arte estagnada nos limites do racionalismo, do naturalismo e do academicismo; mas esse resgate redentor acaba absorvendo a alteridade à maneira de um oposto complementar. Ao invés, os primitivismos latino-americanos podem ser pensados como irrupções transgressivas que, longe de resolverem os problemas estéticos do Ocidente, descentrem as soluções propostas pela sua identidade racional. Nesse sentido, consideramos que as estéticas de Mário de Andrade e de Lezama Lima, inseridas nos conflitos de uma modernidade periférica, postulam o primitivismo como uma prática estético-política, que se contrapõe aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna.

Evidentemente, essa conceituação do primitivismo - enquanto prática estético-política - vincula a questão da construção de identidade culturais ao desenho de uma nova cartografia do sistema mundial. Como afirma Fredric Jameson, no seu livro The geopolitical aesthetic, "a fundamental hypothesis would pose the principle that all thinking today is also, whatever else it is, an attempt to think the world system as such"³. Com efeito, é no marco de uma pretensa universalidade moderna, que os primitivismos estéticos de Mário de Andrade e de Lezama Lima apresentam-se como elementos conformadores de uma identidade cultural

diferenciada. Talvez seja esclarecedor retomar, aqui, a distinção feita por Silviano Santiago ao explicar que "a universalidade ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição histórica européia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados"⁴. Pensar a universalidade enquanto jogo diferencial exige, portanto, redimensionar o mapa estético-político do sistema mundial, de tal forma que (e apelamos agora à metáfora de Richard Morse), se consiga inverter o espelho sobre a modernidade ocidental⁵.

Nessa nova cartografia, os primitivismos estéticos dos nossos autores atentam contra as homogeneizações modernas, na medida em que quebram com a lógica causalista, estilham as perspectivas evolucionárias e questionam os modelos formativos do passado, apropriando-se transgressivamente das tradições outras. Essas apropriações postulam peculiares estratégias sintáticas que se contrapõem tanto a uma construção reflexa da representação, quanto aos usos neutrais de outros legados culturais. É neste sentido que apelamos às categorias

teóricas do bricolage e da alegoria, como estratégias primitivistas que se configuram a partir da contraposição fragmento/totalidade. Operações figurativas, ambas as categorias ativam formas de apropriação transgressivas a partir das quais é "historicamente produzido um sentido e diferencialmente construída uma significação"⁶.

Símbles destas estratégias sintácticas de transgressão são formuladas pelos próprios autores. É o caso da noção de "traição da memória" formulada por Mário de Andrade a partir das suas pesquisas folclóricas sobre música popular, e, também, a noção de "memória espermática" pensada por Lezama Lima para dimensionar as eras imaginárias. Ambas as noções, fundadas num jogo de descontextualização/contextualização de fragmentos, postulam as práticas de apropriação transgressivas como "formas diferenciadas de interpretação"⁷.

Numa análise dos procedimentos de nivelamento-desnivelamento na música popular, Mário de Andrade elabora essa noção de "traição da memória" como uma falha a partir da qual surge o momento criativo, transformador, da arte:

O processo comum de decorar uma melodia tradicional, tanto em Chico

Antonio como em Odilon consistia em... desnivelar a melodia tornando-a bem simples pra que ela se fixasse na memória. Mas depois de fixada em seu esquema inicial, o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível, individualizá-la em variações, dum legítimo canto 'hot'. Tive ocasião de pegar ao vivo este fenômeno inconsciente com o côco 'Assovio' muito generalizado (...). Chico Antônio conhecia o côco mas não o sabia de cor. E o cantava por isso com grandes falhas de memorização, glosando por assim dizer a melodia em riquezas e fantasias inconscientes. Mas aos poucos a linha foi se fixando nele, se depurando de tanta variedade, se empobrecendo de tanta fantasia e de inesperado, até que se tornou fixa em fim, e, no sentido mais elevado e etimológico do termo 'vulgar'. Então essa linha, não banal, mas vulgar, será cantada interminavelmente por ele em cantarolagens compridas que não acabam mais. E é então que ela vai exercer, agora que está desnivelada, aquela fascinação de efeito garantido, verdadeiro valor terapêutico na alma do povo e na minha (...). Sabida fixamente a melodia fácil e esquemática, então o cantador principia cantando 'hot', fantasiando, glosando outra vez, mas conscientemente agora, com a intenção de variar e enfeitar. Até que atingindo outra vez a possessão (...) o cantador inventa um canto inteiramente novo"⁸.

Jogo de níveis, de apropriações, de estratégias sintáticas, a "traição da memória" andradina, encontra a sua expressão equivalente no sistema poético do escritor cubano. Assim, na busca metafórica das entidades imaginárias, a memória opera de maneira germinante na descoberta de novos enlaces analógicos:

Ese dato es germinativo, como la memoria que traza en cada flor su palacio de pulimentados cangilones. Ese dato mira como dramatis persona, presumiendo que en un fulgurante mutis, las luces van a proyectar sobre él su cara de momentánea prima donna, que la verdadera "primera" mirará como una usurpación cuando ya ha desaparecido la impostora pintarrajeada con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo mnemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío"⁹.

Embora ambos os procedimentos estabeleçam estratégias sintáticas deshierarquizadoras, é preciso diferenciar o marco no qual estas peculiares formas da memória são pensadas. Com efeito, se em Mário de Andrade a "traição da memória" opera, fundamentalmente, no âmbito da sua reflexão nacionalista, em Lezama Lima, a ação da "memória espermática" parece exceder esses limites e projetar-se num nível meta-histórico de infinitas combinações analógicas. Acreditamos, portanto, necessário contextualizar estas estéticas primitivas aos fins de melhor analisar as suas diferenciações.

Com efeito, sabemos que, no quadro de uma marcante experiência internacionalista, lançaram-se os programas estéticos modernistas da América Latina, na primeira metade do século, e é possível reconhecer neles um desejo de auto-afirmação, que levou a repensar os perfis da nacionalidade. Assim, a procura da 'novidade' moderna adquire, na América Latina, uma nuance peculiar: a valorização do nativo e do popular na construção de uma representatividade cultural diferenciada. Mas, é importante, ainda, assinalar que essa valorização foi, em muitos casos, acompanhada por uma política estatal centralizada que, responsável pela concretização dos processos modernizadores da sociedade, legislava, autoritariamente, o campo cultural¹⁰.

Porém, embora se assinale esse traço comum, seria redutor homogeneizar o mapa do continente e desatender às peculiaridades que esses processos de modernização assumiram nos diversos países. Noutras palavras, é preciso levar em conta os graus de transformação com que esses processos marcaram os contextos político-culturais particulares. Nesse sentido, e considerando a cidade como o espaço testemunhal das mudanças modernas¹¹, poder-se-ia estabelecer a tensão São Paulo-Havana, colocando esses nomes nos extremos opostos de uma escala de intensidade¹².

Com efeito, não podemos desconhecer que, na primeira metade do século, a Havana de Lezama Lima não apresentava a mesma fisionomia da São Paulo de Mário de Andrade. Esta última rige-se, rapidamente, como um dos centros industriais, financeiros e tecnológicos mais avançados do continente. Como analisa, Nicolau Sevcenko, o processo modernizador protagonizado pela São Paulo dos anos 20, encontra na velocidade, a vertigem, a máquina, o cerne irradiador das significações culturais duma nova sociedade. O intenso crescimento da metrópole dá-se de maneira heteróclita, fragmentária e desnivelada, mas encontra na ação ritualizada um código ordenador que visa desenhar uma identidade unívoca. Em palavras de Sevcenko:

Homem-máquina, máquina-personalizada, mulher-energia, energia erotizada, máquina e energia transformando os ritmos e condições de vida e os seres humanos se metamorfoseando por automatismos sobrepostos, ativando seus impulsos, nervos e músculos, até romper o cerceamento de valores e preceitos que restringiam as condutas e temperavam as aspirações, liberando uma crisálida moderna, com gestos ágeis, roupas leves de corte militar, cigarro no canto da boca e o desejo irrefreável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo à sua imagem. Se essa crisálida mulher-homem-máquina tem uma vontade, ela a expressa dançando, se tem um sonho, ela o encontrou no cinema, sua casa fica no espaço público da cidade. Ela vincula, pela primeira vez, os ritmos mais

primitivos com as mais amplas conjugações coletivas, e a força da mais sofisticada tecnologia que jamais houve. O futuro lhe pertence, mas não por herança, pois ela não conhece seus pais, e sim por agressão, conquista e determinação cega. Como se ela intuísse que só o movimento permanente pudesse mantê-la viva e inteiriça, composta que é de fragmentos desconexos, heteróclitos e divergentes, aderidos ao empuxo do seu deslocamento. Sua única lei, portanto, é o movimento¹³.

No outro extremo da escala, a sociedade da Havana não oferece, naqueles anos, as possibilidades de uma experiência significativa de modernidade. Numa carta a Rodríguez Feo, Lezama Lima comenta: "Nuestro país empieze a sufrir males de osteína, de sustancia ósea. Todos, el Presidente, el presidente del Senado, el ministro de Cuba en Francia, parecen surgidos del café Los Parados. Ese café es el nivel actual de nuestro país y da la tónica. El chusma afirma sus caracteres en la sicología cubana, y nos saca la lengua"¹⁴. Não é a única oportunidade em que o tom pessimista invade a reflexão lezamiana com referência ao contexto político-cultural do seu país. Nesse sentido a metáfora de desintegração serve para declarar que "cerca del índice crítico que señala la falta de imaginación estatal, que no es en definitiva sino la ausencia de una proyección o impulsión por zonas más espléndidas, es

necesario ir entregando las formas superadoras de esa desintegración"15.

Assim, afogado num ambiente de mediocridade intelectual, Lezama Lima opta por formas alternativas de participação social; como exemplo dessa posição retomamos, aqui, a experiência da revista Orígenes que, embora alheia a qualquer finalidade radicalmente nacionalista, contesta desde a margem:

Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer. A todos nos confundiría, pues nada más nocivo que una admiración viciada de raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representais al nihil admirari, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo. Y si pasean enloquecidos dentro de sus muros, ya no podrán admirar al perro que les roza moviendo su cola incomprensible"16.

Muito diferente é o caso de Mário de Andrade; se São Paulo lhe oferece uma marcante experiência de modernidade (que vai explodir criativamente já na sua Paulicéia Desvairada), por outra parte lhe exige a explicitação da sua posição dentro do campo político. Essa saída à esfera pública traz à tona os conflitos que a

participação do intelectual, nas instâncias de um poder centralizado, sempre suscita. Achamos importante, portanto, assinalar aqui o percurso político-intelectual traçado por Mário de Andrade. Da estética ao pragmatismo, nosso autor, na década de 30, abandona o palco modernista e começa a trabalhar por um programa de feição nacionalista que, levado adiante pelos vitoriosos da Revolução de 30, acaba absorvendo o espaço cultural como instrumento fundamental no processo de modernização sustentado pelo Estado¹⁷.

Em termos de cooptação, Sérgio Miceli analisa a relação que os intelectuais brasileiros desse período estabelecem com a classe dirigente do país; e explicita que, num espaço cultural legislado por uma política estatal centralizada, "os intelectuais acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca de colaboração que oferecem ao trabalho de 'construção institucional' em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia"¹⁸. Embora o desempenho público de Mário de Andrade possa ser interpretado em termos de cooptação, numa outra leitura (que tenta atenuar o radicalismo da anterior), Silviano Santiago recupera - através de textos autobiográficos - o caráter ambíguo e conflitivo

que essa tomada de posição política adquiriu no percurso intelectual do escritor brasileiro¹⁹.

Num balanço dessas leituras, poderíamos afirmar que Mário de Andrade insere-se no âmbito político repetindo os traços do paradoxal e do bidimensional que Pierre Bourdieu assinalara como próprios do perfil do intelectual. Como explica Bourdieu, "... they interfered in political life as intellectuals, that is, with a specific authority grounded on their belonging to the relatively autonomous world of art, science, and literature and on all the values that are associated with this autonomy - virtue, disinterestedness, competence and so on"²⁰.

As tensões assinaladas entre estes contextos político-culturais determinam, de alguma maneira, os traços mais salientes dos projetos estético-políticos de nossos autores. Assim, ao caráter urgente da reflexão nacionalista de Mário de Andrade, poder-se-ia contrapor a vasta reflexão cultural lezamiana, que visa superar (pela ação do logos metafórico) os limites da circunstância. Porém, apesar dessas diferenciações, interessa resgatar, aqui, o apelo que ambos os escritores fazem às estratégias transgressivas de apropriação, na construção diferenciada das representações culturais. Um gesto impertinente, esse da apropriação transgressiva, que faz de Mário de

Andrade e de Lezama Lima peculiares "tradutores" culturais, sendo este, talvez, o traço que melhor caracterize a função do intelectual modernista da América Latina.

Entendidas, ainda, como formas de tradução criadora²¹, essas apropriações circulam nas próprias práticas estéticas de Mário de Andrade e de Lezama Lima, na medida em que suas discursividades subvertem permanentemente a norma estabelecida, e instauram, assim, múltiplos modos de ficção que visam dissolver os limites discursivos. Abrindo territórios extra-genéricos²², as discursividades desses autores aproximam-se a experiências de escrituras que - como afirma Adorno do ensaio - configuram-se na dinâmica do seu avanço, e que, a partir do jogo das leituras escolhidas e da escritura assimiladora, desenham subjetividades heterogêneas²³.

Esses procedimentos "parasitários" de criação falam da impossibilidade de a consciência restituir um "sentido original" ao material artístico, o qual não se apresenta "naturalmente inmutable e igual en cada momento, en las formas ante las que se encuentra el compositor es donde la historia se ha sedimentado con preferencia. Y jama's encuentra el compositor el material separado de aquellas fórmulas"²⁴.

Atendendo a esse caráter histórico da materialidade artística, as estéticas primitivistas de Mário de Andrade e de Lezama Lima²⁵ comprometem-se num jogo paródico de discursos que coloca em risco permanente a hierarquia dos planos. Como explica Tynianov, "la parodie existe dans la mesure où transparait à travers l'oeuvre un second plan parodié; plus ce second plan est étroit, delimité, défini, plus les détails prennent une double nuance, sont perçues sous un double angle de vue, et plus fort est l'effet de parodie"²⁶. Jogo de planos, de leis e transgressões, os primitivismos de nossos autores postulam estratégias sintáticas que atualizam esse dinamismo deshierarquizador da paródia. Procedimento estético-político (enquanto instaurador de um novo ordenamento), a paródia funda outras tradições (ou outras "traduções"), onde "il n'y a pas prolongement d'un droite ligne, mais plutôt écart, propulsion à partir d'un point donné, lutte"²⁷.

Escritores de fronteiras, Mário de Andrade e Lezama Lima fundam as suas discursividades no movimento permanente da transgressão. Como os desenhos da criança e do esquizofrênico (outras figuras do primitivo), essas discursividades constroem-se a partir de "the ineradicable gap between figuration and meaning, the

impossibility of achieved representation, the generation of more and more text out of the unsynchronizable syncopation between the signifier and its signified"28.

NOTAS

¹FOSTER, Hal. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks". In Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics op.cit., p.204.

²Ibidem, p.205.

³JAMESON, Fredric. The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the World System. London: Indiana University Press, 1991, p.4.

⁴SANTIAGO, S. "Apesar de dependente, universal" em Vale quanto pesa. Op.cit., p.23-24.

⁵Cfr. MORSE, Richard. "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina), em Cultura urbana latinoamericana, Buenos Aires, Clacso, 1985.

⁶CHARTIER, R. A história cultural. Entre práticas e representações. Op.cit., p.24.

⁷Ibidem, p.28.

⁸Reproduzido em O tupi e o alaúde de Gilda de Mello e Souza. Uma leitura interpretativa de Macunaíma que tem como fundamento esse procedimento de 'traição da memória' descrito por Mário de Andrade:

"Era de certo modo um ato falho, a traição da memória do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantadores populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de tirar o canto, todo o parentizado que, anos a fio, haviam acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país. Macunaíma representava esse percurso atormentado, feito de muitas dúvidas e poucas certezas; traía a marca das leituras recentes de História, Etnografia, Psicanálise, Psicologia da criação, Folclore; atestava, em vários níveis - dos fatos da linguagem aos fatos de cultura e de psicologia social - a preocupação com a diferença brasileira; mas, sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita".

⁹LEZAMA LIMA, J. La expresión americana. Obras Completas. Op.cit., p.289.

¹⁰Cfr. AMARAL, A. "As duas Américas Latinas ou três, fora do tempo". em BELLUZZO, Ana M. de Moraes. Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

- 11 Afirma Richard Morse: "Nuestra investigación apunta al ambiente urbano no en tanto descripto y analizado, sino en tanto vivido y testimoniado. Las ciudades se transforman así en teatros; nuestros informantes, en actores. Estos últimos no son simples reporteros u observadores críticos, sino participantes comprometidos con cada fuente o recurso intelectuales y físicos a su disposición, para interpretar no la condición meramente urbana, sino la humana". Em "Ciudades periféricas como arenas culturales", op.cit., p.39.
- 12 Atendendo à multiplicidade da América Latina, não podemos afirmar que essa distinção entre São Paulo e Havana funcione de maneira categórica; a diferenciação é feita dentro do contexto deste trabalho, doutra maneira, deveríamos considerar outras cidades estratégicas nesse período de modernização do continente: México, Buenos Aires.
- 13 SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementos anos 20. Op.cit., p.87-88.
- 14 RODRIGUEZ FEO, J. Mi correspondencia con Lezama Lima. La Habana: Unida, 1989. p.66.
- 15 LEZAMA LIMA, J. "Senales. La otra desintegración". Em Imagen y Posibilidad. Op.cit., p.194-195.
- 16 Idem. "Diez años en Orígenes". Em Imagen y Posibilidad. Op.cit., p.191.
- 17 Cfr. SANTIAGO, Silviano. "O intelectual modernista revisitado". Em Nas malhas da letra. São Paulo: Schwrooz, 1989.
- 18 MICELI, Sérgio. Intelectuais e Classe dirigente no Brasil (1920-1945). Rio de Janeiro: Difel, 1979. p.158
- 19 Cfr. SANTIAGO, S. "O intelectual modernista revisitado". Em Nas malhas da letra. Op.cit.
- 20 BOURDIEU, P. "Fourth Lecture. Universal Corporatism: The role of intellectuals in the Modern World". In Poetics Today, 12:4, Winter 1991.
- 21 Apelamos aqui, ao conceito de tradução criadora desenvolvido por Haroldo de Campos, e pensado em termos de operação de transculturação ou transvalorização.
- 22 Cortázar, na sua leitura de Paradiso, refere-se ao caráter extra-genérico do texto, traço que desafia ao leitor ao lhe apresentar uma obra de "aguas mezcladas":
Paradiso, novela que es también un tratado hermético, una poética y la poesía que de ella resulta, encontrará dificultosamente a sus lectores; dónde empieza la novela, dónde cesa el poema, qué significa esa antropología imbricada en una mántica que es también un folclore tropical que es también una crónica de familia? Se habla mucho en nuestros días de ciencias diagonales, pero el

lector diagonal se tomará su tiempo en aparecer y Paradiso, tajo al sesgo en esencias y presencias, conocerá las resistencias que le opone el haz de las ideas recibidas.

Num sentido geral, poder-se-ia estender a lúcida apreciação de Cortázar às discursividades de nossos autores.

Em "Para llegar a Lezama Lima" Recopilación de textos sobre Lezama Lima, Op.cit., p.149.

23 Em "La escritura de si" Foucault afirma que "el papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura constituyó, un 'cuerpo' (...) Y este cuerpo debe ser entendido no como un cuerpo de doctrina, sino - conforme la metáfora de la digestión, tan a menudo empleada - como el cuerpo mismo de aquel que, transcribiendo sus lecturas, se las ha apropiado y ha hecho suya su verdad; la escritura transforma la cosa vista ou oída "en fuerzas y sangre".

24 ADORNO, t. "Reacción y progreso". Em Reacción y progreso y otros ensayos musicales. Barcelona, Tusquets, 1984. p.13-14.

25 "... o processo de criação artística - afirma Lévi-Strauss - consistirá, no quadro imutável de um confronto entre a estrutura e o acidente, em buscar o diálogo, seja com o modelo, seja com a matéria, seja com o usuário, levando em conta este ou aquele cuja mensagem o trabalho do artista antecipa. Grosso modo, cada eventualidade corresponde a um tipo de arte fácil de determinar: a primeira, às artes plásticas do Ocidente; a segunda, às artes ditas primitivas ou de épocas remotas; a terceira, às artes aplicadas." Em O pensamento selvagem, op.cit., p.43.

26 TYNIANOV, I. "Destruction, parodie", em Change 2/3.

27 Ibidem.

28 JAMESON, F. The geopolitical aesthetic. Cinema and Space in the World System. Op.cit., p.197.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía do autor José Lezama Lima

LEZAMA LIMA, José. Cangrejos, Golondrinas. Buenos Aires: Calicanto, 1977.

_____ Confluencias Selección de Ensayos. La Habana: Unión, 12/1991.

_____ "Imagen de América Latina", em Fernández Moreno, C. (coord.) América Latina en su Literatura, México: SXXI, 1972.

_____ Imagen y posibilidad. Selección, prólogo y notas Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981.

_____ Obras Completas, V. I y II. México: Aguilar, 1975.

_____ Oppiano Licario. Barcelona: Ed. Bruguera, 1985.

_____ Paradiso. Edición crítica coordinada por Cintio Vitiér. Madrid: Colección Archivos, T. 3, 1988.

_____ Poesía Completa. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985.

Bibliografia do autor Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. Amar, verbo intransitivo. Idílio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. Aspectos da literatura brasileira. 5.ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. Entrevistas e depoimentos. Edição organizada por Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

_____. Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. Edição crítica. Telê Porto Ancona Lopez (coordenadora). Paris: Association Archives de la Litterature Latino-Americaine des Caraïbes et Africaine de XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988. Coleção Arquivos, v. 6.

_____. Música Doce Música. 2.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

_____. O baile das quatro artes. São Paulo: Martins, 1963.

_____. O Banquete. Prefácio Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. O empalhador de passarinhos. 2.ed. São Paulo: Martins, 1955.

_____. O turista aprendiz. Org. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1976.

_____. Padre Jesuíno de Monte Carmelo. São Paulo: Martins, 1963.

Poesias Completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

Quatro pessoas. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

Será o Benedito! Crônicas do suplemento em rotogravura de O Estado de São Paulo. São paulo: EDUC/GIORDANO/AG. ESTADO, 1992.

Táxi e crônicas do Diário Nacional. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

Correspondência:

Cartas a Manuel Bandeira. Prefácio e notas Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, Coleção Prestígio.

71 cartas de Mário de Andrade. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José, s.d.

Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.

Cartas a Murilo Miranda. Notas de R. Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Caras a um Jovem Escritor (Fernando Sabino). Rio de Janeiro: Record, 1981.

Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins. Apropos. Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto. Org. por Gerogina Kaufman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: MEC/SPHAN/Pró-Memória, 1981.

A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Querida Henriqueta. Cartas de M. de Andrade a H. Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

Bibliografia crítica sobre o autor: José Lezama Lima

AINZA, Fernando. "Imagen y la posibilidad de la utopia en Paradiso". Revista Iberoamericana, Pittsburgh, Abril-Sept. 1983.

ARCOS, José Luis. La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama. La Habana: Ed. Academia, 1990.

ARROM, José Juan. "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama". Revista Iberoamericana, nº 41, Pittsburgh, 1975.

CASANOVAS, Martín. (prólogo y selección). Orbita de la Revista de Avance. La Habana: Ed. Unión, 1965.

CENTRE DE RECHERCHES LATINO-AMERICAINES. UNIVERSITÉ DE POITIERS. Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: Poesía. Madrid: Ed. Fundamentos, 1984.

_____. Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: Prosa. Madrid: Ed. Fundamentos, 1984.

CORONADO, Juan. "Paradiso: la recuperación del paraíso". En Plural, México, nº 11, p.33-36.

- CHIAMPI, Irleamar. "A história tecida pela imagem". Em Introdução a LEZAMA LIMA, J. A Expressão Americana. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- _____. "La proliferación barroca". In: José Lezama Lima: textos críticos ed. de Justo Ulloa. Miami: Ed. Universal, 1979.
- ESPINOSA, Carlos. Cercanía de Lezama Lima. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.
- FAZZOLARI, M.J. Paradiso, el sistema poético de L.L. Prólogo de Julián Orbon. Bs. As.: Garcia Cambeiro, 1979.
- FRANCO, Jean. "Lezama Lima en el paraíso de la poesía". In: Vórtice, Stanford, nº 1, p.30-48, 1974.
- FIGUEROA-AMARAL, Esperanza. "Forma y estilo en Paradiso". Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nº 72, Julio-Sept. 1970.
- GIMBERNAT DE GONZALEZ, Ester María. "Paradiso contracifra de un sistema poético". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 318, Dic. 1976.
- GOYTISOLO, Juan. "La metáfora erótica". GÓNGORA, Belda y LEZAMA LIMA. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, nº 95, Abril-Junio, 1976.
- JITRIK, Noé. "Paradiso, entre desborde y ruptura". En: Texto Crítico, Jalapa, nº 13, p.71-98, 1979.
- LOPEZ, César. "Fugados, decapitaciones, golondrinas". Unión, La Habana, 12/1991.
- MIGNOLO, Walter. "Paradiso: desviación y sed". En: Texto crítico. Jalapa, nº 13, p.90-111, 1979.
- MÜLLER-BERG, Klaus. "José Lezama Lima y Paradiso." En: Revista de Occidente. Madrid, pp.357-364, Mar. 1970.
- ORTEGA, Julio. "La biblioteca de José Cemi". Revista Iberoamericana Pittsburgh, nº 41, 1975.

- PEREZ LEON, Roberto. Lezama en la desmesura de la imagen. La Habana: Departamento de Actividades Culturales/Universidad de La Habana, Premio Crítica, 1985.
- RENSOLI, Lourdes y FUENTES, Ivete. Lezama Lima: una cosmología poética. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1990.
- Revista Iberoamericana. Vol. LVII, nº 154, Enero-Marzo, 1991.
- "Proyección internacional de las letras cubanas. Lezama Lima, Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy, Arenas".
- RODRIGUES MONEGAL, Emir. "Paradiso en su contexto". En: Narradores de esta América. Bs. As.: Alfa Argentina, 1974. p.130-140.
- _____. "Paradiso: una silogística del sobresalto". Revista Iberoamericana. Pittsburgh, nº 92-93, Jul-Dic. 1975.
- RODRIGUEZ FEO, José. Mi correspondencia con Lezama. La Habana: Ed. Unión, 1989.
- SANTI, Enrico Mario. "Hacia Oppiano Licario". Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nº 116-117, p.273-279, Juli-Diciembre, 1981.
- SARDUY, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969.
- _____. La Simulación. Caracas: Monte Avila, 1982.
- SIMON, Pedro (selección y notas). Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. La Habana, Serie Valoración Múltiple/Casa de las Américas, 1970.
- URONDO, Francisco. "Paradiso retumba como un metal o toda la memoria del mundo". En: Indice, Madrid, nº 251-252, p.50-53, Agosto 1969.
- VARGAS LLOSA, Mario. "Paradiso de José Lezama Lima". En: LAFFORGUE J. (comp.) Nueva Novela Latinoamericana, vol. I, Buenos Aires: Paidós, 1976.

XIRAU, Ramón. "Crisis del realismo". En: América Latina en su literatura, México, S. XXI, 1972.

YURKIEVICH, Saúl. "José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnívoda y omnívora". En: La confabulación con la palabra. Madrid: Taurus, 1978.

ZAMBRANO, Maria. "José Lezama Lima en La Habana". En: Índice, Madrid, nº 232, p. 29-31, Junio 1968.

ZOIDO, Antonio. "Ante Paradiso de Lezama Lima (Notas y atisbos de un lector)". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 318, 1976.

Bibliografía crítica sobre o autor Mário de Andrade

ALMEIDA, Teresa de. "Rascunhos, rabiscos e obras primas". In: O Estado de São Paulo, São Paulo, vol. 2, nº 122, Cultura, 10/10/1982.

ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispanoamericanos. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fund. Pró-Memória, 1986.

_____. "Do desvairismo à circunstância". In: O Estado de São Paulo, Suplemento Cultural, São Paulo, vol. 3, nº 133, 20/05/1979.

BERRENTINI, Célia. "Mário de Andrade, leitor de Apollinaire". In: O Estado de São Paulo, Cultura, São Paulo, vol. 2, nº 69, 04/10/1981.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). Mário de Andrade, hoje. São Paulo: Ensaio, 1990.

- BRITO, Mário da Silva. História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes. São Paulo: Saraiva, 1958.
- CAMPOS, Haroldo de. Morfologia de Macunaíma. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CASTRO, Moacir Werneck de. Mário de Andrade, Exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CHAMIE, Mário. Intertexto. São Paulo: Edição Práxis, 1970.
- CHAVES, Flávio L. (org.) Aspectos do modernismo brasileiro. Porto Alegre: UFRGS, 1970.
- COLI JR., Jorge Sidnei. "Mário de Andrade: Introdução ao pensamento musical". Revista do IEB, nº 12, São Paulo: IEB, 1972.
- DASSIN, Joan. Política e poesia em Mário de Andrade. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: Edart, 1971.
- FERES, Nites Therezinha. Leituras em francês de Mário de Andrade. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- GREMBECKI, Maria Helena. Mário de Andrade e 'l'Esprit Nouveau'. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- KNOLL, Víctor. Paciente Arlequinada. Uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Mário de Andrade, plural. Campinas: UNICAMP, 1990.
- KOSSOVITCH, Leon. "As artes pláticas: Mário de Andrade e seu método". In: Discurso, nº 1, São Paulo: Departamento de Filosofia do FFLCH da USP, 1970.
- LAFETA, João Luis. Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- _____. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Medeiros. "O descobridor de um continente desconhecido", entrevista com Alceu Amoroso Lima, in: Opinião, Rio de Janeiro, 07/03/1975.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. "Cronologia Geral da Obra de Mário de Andrade". Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 7, São Paulo, 1969.
- _____. Macunaíma: a margem e o texto. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- _____. Mário de Andrade: Ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. "Arlequim e Modernidade". Revista do IEB, 21, São paulo, 1979.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo: Difel, 1979.
- PACHECO, João. Poesia e prosa de Mário de Andrade. São Paulo: Martins, 1970.
- PAULILLO, Maria C.R. de. "O claro riso dos modernos". In: O Estado de São Paulo, Cultura, São Paulo, vol. 2, nº 122, 10/10/1982.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. São Paulo: Anhembi, 1955.
- SCHWARZ, Roberto. A sereia e o desconfiado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Eneida Maria de. A pedra mágica do discurso. Jogo e linguagem em Macunaíma. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

SOUZA, Gilda de Mellô C. "O exílio da preguiça elevada". In: Rev. BANAS, 10 a 23 de novembro de 1975.

_____ O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____ Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 3.ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Bibliografia Teórica:

ABRAHAM, Tomás. Los senderos de Foucault. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

ADORNO, Theodor. Dialéctica Negativa. Madrid: Taurus, 1975.

_____ Reacción y progreso y otros ensayos musicales. Barcelona: Tusquets, 1984.

_____ Teoría estética. Madrid: Taurus, 1971.

_____ Notas de literatura. Trad. Celeste A Galeão e Ioldina Azevedo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO - HORKHEIMER. Dialéctica del Iluminismo. Trad. H.A. Morena. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

ADORNO, Lukacs et al. Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

ALTAMIRANO - SARLO. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette, 1983.

AMARAL, Aracy. Artes plásticas na semana de 22. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____ Arte y arquitectura del modernismo brasileiro. Trad. Marta Traba. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

- _____. Trarsila, sua obra e seu tempo. 2 volume, São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975.
- APOLLINAIRE, G. "L'Esprit Nouveau et les poètes". Em Mercure de France, 16-XI-1918. Tomo 130, nov./dez. 1918.
- AVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BACZKO, B. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BACHTINE, M. Questões de literatura e de estética (A teoria do romance). São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.
- BALAKIAN, A. El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BALANDIER, Georges. Antropo-lógicas. Trad. Oswaldo Elias Xidich. São Paulo: Cultrix/Ed. Universidade de São Paulo, 1976.
- _____. Antropología Política. Trad. Melitón Bustamante. Barcelona: Península, 1969.
- _____. O poder em cena. Brasileira: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- _____. Sociologie actuelle de l'Afrique Noire. Dynamique des changements sociaux en Afrique centrale. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.
- _____. Teoría de la descolonización. Las dinámicas sociales. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1973.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1970.
- _____. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. Sade/Fourier/Loyola. Paris: Seuil, 1971.
- _____. S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- BAYON, Damián. América Latina en sus Artes. México: UNESCO/S. XXI, 1974.
- _____. Arte Moderna en América Latina. Madrid: Taurus, 1985.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- BENJAMIN, W. A origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio P. Rouvanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. Trad. M.V. Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.
- BERGMAN, Par. Modernolatria e Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France a la veille de la première guerre mondiale. Upsala, Scandinavian University Books, 1962.
- BHABHA, Homi. "The Other Question..." em Screen, v.24, nº 6. Nov./Dec. 1983.
- BLOOM, Harold. A angústia da influência. Uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOAS, Frank. Arte Primitiva. México: FCE, 1947.
- _____. The mind of primitive man. USA: The Mcmillan Company, 1938.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- BURGER, Peter. Teoría de la Vanguardia. Trad. Jorge Garcia. Prólogo Helio Piñon. Barcelona: Península, 1987.
- CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Trad. Guy Reyward. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- CHARTIER, Roger. A história cultural. Entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990.
- CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. Le Pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, 1988.
- _____. Lógica do sentido. Trad. Luis R. Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE Y GUATTARI. El Anti-édipo. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- _____. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- DUBOIS, Claud-Gilbert. Le baroque: profondeurs de l'apparence. Paris: Librairie Larousse, 1973.
- DUBUFFET, Jean. L'homme du commun à l'ouvrage. Paris: Gallimard, 1973.
- EAGLETON, JAMESON, SAID. Nationalism, Colonialism and Literature. Int. by Seamus Dean. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.
- FANON, Frantz. Les damnés de la Terre. Paris: Maspero, 1968.
- _____. Peau Noire, Masques Blancs. Paris: Le Seuil, 1952.
- _____. Sociologia de la liberación. Bs. As.: Ed. Presente, 1969.
- FERNANDEZ MORENO, César (coord). América Latina en su literatura. México: S. XXI, 1986.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. "Distancia, Aspecto, Origem" em vários autores. Teoria do Conjunto. Barcelona: Seix Barral, 1971.

_____. El pensamiento del Afuera. Trad. Manuel Arranz. Valencia: PRE-TEXTOS, 1988.

_____. Isto não é um cachimbo. 2.ed. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. "La Proto-fábula". Em varios autores. Verne: un revolucionario subterráneo. Buenos Aires: Paidós, 1968.

_____. "L'art du dire vrai". Magazine Littéraire, 204, maio 1984.

_____. "Preface a la transgression". Critique. 195-196. Ano 63, p.751 a 764.

FRAZER, James G. La rama dorada. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: FCE, 1944.

FREUD, Sigmund. El malestar de la cultura. Madrid: Alianza, 1973.

_____. Totem y Tabú en Obras Completas. v.13, Trad. José L. Etcheverry. Bs. As.: Amorrortu, 1991.

FOSTER, Hal. "The Primitive Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks" in Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics. 3.ed. ed. Seattle/Washington: Bay Press, 1989.

FRIEDMAN, George. La filosofía política de la escuela de Frankfurt. Trad. Carmen Candiotti. México: FCE, 1986.

GAUGUIN, Paul. Diário íntimo. Trad. Lídia Netti. Bs. As.: CEDAL, 1977.

- _____. Uma entrevista e Carta a Manfred. Trad. Rosaura Eichengerg. Ilha de Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1981.
- GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. El antropólogo como autor. Barcelona: Paidós, 1989.
- GENETTE, G. Figures II. Paris: Seuil, 1969.
- _____. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GIDDENS, A. As consequências da modernidade. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIDDENS, A. et al. Habermas y la modernidad. Int. Richard Bernstein. Trad. Francisco Rodriguez Martin. Madrid: Cátedra, 1988.
- HABERMAS, J. "Modernidad. un proyecto incompleto". Punto de vista, nº 21, 1984.
- HALPERIN DONGHI, T. El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- HATZFELD, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid: Gredos, 1964.
- HORKHEIMER, Max. Crítica de la razón instrumental. Buenos Aires: Sur, 1973.
- JAMESON, Frederic. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Trad. V. Dantos. Em Novos Estudos, nº 12, São Paulo: CEBRAP, junho, 1985.
- _____. The geopolitical aesthetic. Cinema e space in the world system. US: Indiana University Press, 1992.
- _____. The political unconscious. US: Cornell University Press, 1981.

JAY, Martin. "Scopics regimes of modernity". Em LASCH, S. and FRIEDMAND, J. (ed.). Modernity and Identity. US: Oxford and Cambridge, 1992.

_____. Socialismo fin-de-siècle. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

JUNG, C. Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires: Paidós, 1970.

_____. Tipos psicológicos. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

KEYSERLING, H. Le Monde qui naît. Trad. Christian Senechal. Paris: Libraririe Stock, 1927.

LACAN, J. "Du Baroque". Em Le Seminaire. Livre XX. Encore. Paris: Seuil, 1975.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LECLERC, G. Antropologia y Colonialismo. Trad. Jesús Martínez de Velasco. Madrid. Ed. A.C., 1973.

LEVI-STRAUSS, C. Elogio de la antropología. Buenos Aires: Cal-dém: 1976.

_____. "O cubismo e a vida quotidiana". Em Revista Contemporânea. Rio de Janeiro, 1935.

_____. O pensamento selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.

_____. Totemismo hoje. Trad. Malcom Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. Tristes Trópicos. Trad. Noelia Bastard. Barcelona: Paidós, 1988.

- LEVY-BRUHL, L. La mentalidad primitiva. Trad. Gregório Weimberg. Buenos Aires: La Pléyade, 1972.
- LOMBARDI SATRIANI, L. Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna. Trad. Fernando Mateo. Buenos Aires: Galerna, 1975.
- MACHADO, Lourival Gomes. Barroco mineiro. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- MALINOWSKI, B. Une theorie scientifique de la culture. Paris: Maspero, 1968.
- _____. La dynamique de l'évolution culturelle. Paris: Payot, 1970.
- MARAVALL, J. La cultura del barroco. Ariel, 1975.
- MENDES DE ALMEIDA, P. De Anita ao museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MESCHONNIC, H. "Modernity, Modernity". Em New Literary History, v. 23, p. 401-430, 1992.
- MORGAN, L. La sociedad primitiva. Buenos Aires: Lautaro, 1946.
- MORSE, R. "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales. (Rusia, Austria, América Latina). Trad. Ernesto Leibovich. Em Cultura urbana latinoamericana. Buenos Aires: Clacso, 1985.
- d'ORS, Eugenio. Lo barroco. Madrid: Aguilar, 1964.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PRIETO, L. Pertinence et pratique. Essai de sémiologie. Paris: Minuit, 1975.
- RADCLIFFE-BROWN, A. Structure et fonction dans la société primitive. Paris: Minuit, 1968.
- SANTIAGO, Silviano. Nas malhas da letra. São Paulo: Schwarcz, 1989.

- _____. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARDUY, Severo. Barroco. Bs. As.: Sudamericana, 1974.
- SCHWARTZ, J. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole. São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STAROBINSKI, J. La mélancolie du miroir. Trois lectures de Baudelaire. Paris: Julliar, 1989.
- TYNIA NOV, I. "Destruction, Parodie". Em Change 2/3.
- VANDERENOE, K. Primitivism in Modern Art. New York: Museum of Modern Art, 1984.
- WORRINGER, W. Abstracción y naturaleza. Trad. Mariana Frank. México: FCE, 1966.
- _____. L'Art gothique. Trad. D. Decourdemanche. Paris: Gallimard, 1967.
- _____. Problemática del arte contemporáneo. Trad. L. Rosenthal. Buenos Aires: Nueva Visión.